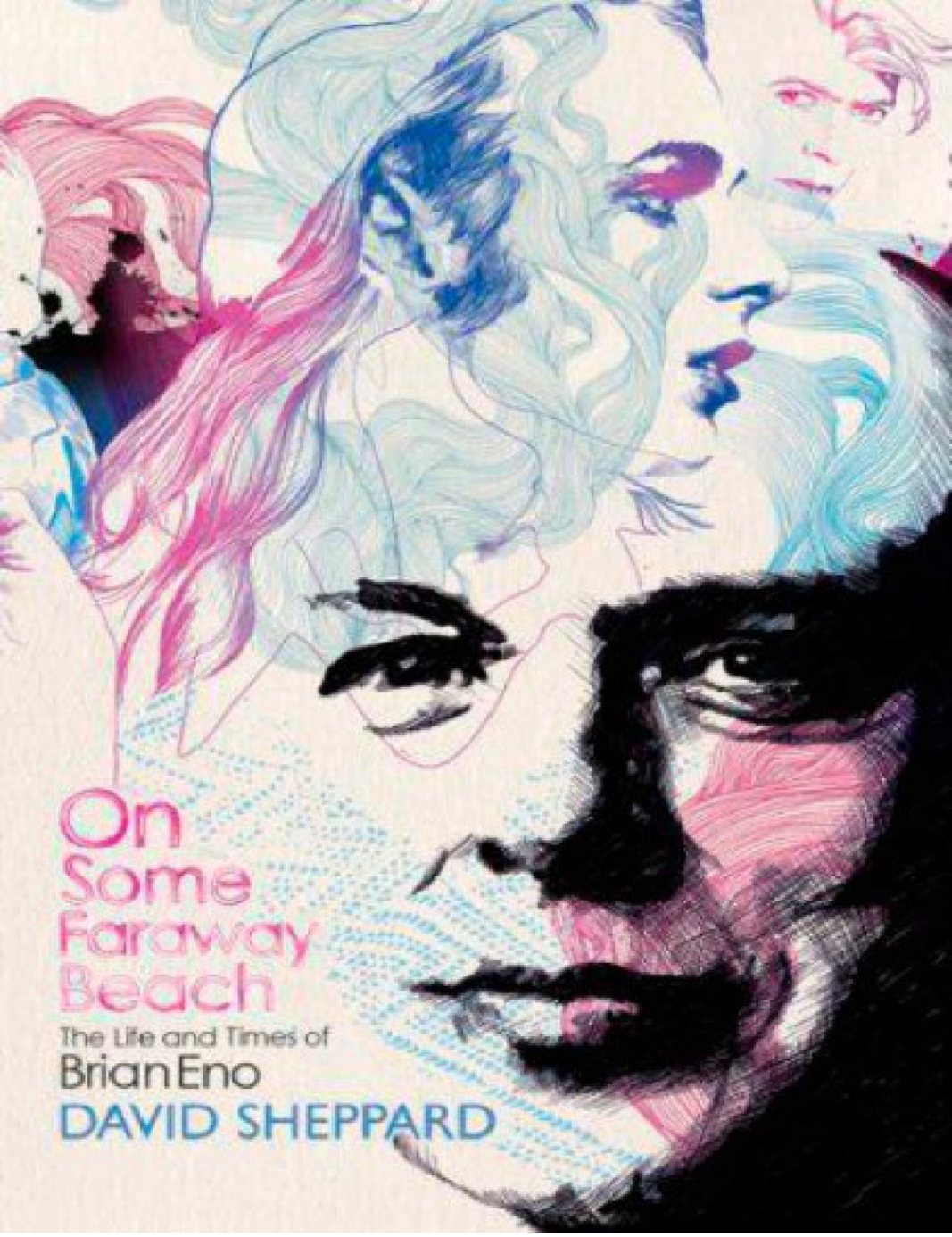

On Some Faraway Beach
The Life and Times of Brian Eno
DAVID SHEPPARD

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

Работа над книгой Дэвида Шеппарда сейчас кажется мне явным отклонением от моей «магистральной линии». В предыдущих своих работах я строго придерживался того, что было мне наиболее дорого — освещения деятельности уникальных личностей, переворачивавших вверх дном окружающий их мир, делающих всё по своему и только по своему, людей, после которых мир современной музыки уже не мог оставаться таким, каким он был раньше — иначе говоря, «безумных учёных». Образ безумного учёного всегда был мне невероятно дорог, и Фрипп, Заппа и Бифхарт полностью ему соответствуют. В случае Ино мы, конечно, также имеем дело с учёным, но уже не безумным. Ино — светский человек, который хотя и создаёт свои уникальные миры, но делает это истинно по-джентльменски — не нарушая общепринятых «соглашений». В моих глазах это минус. Вместе с тем нельзя не признать, что Ино сделал очень ощутимый вклад в современную музыку, а уж его круг общения вообще не имеет аналогов. Пожалуй, это и есть главная ценность этой книги — то, что на её страницах читатель с кем только не встретится. Тут и Фрипп, и Уайатт, и Дэвид Бёрн, и всякие прочие U2 и Coldplay. Немалым достоинством является и то, что действительно интересный период иновского творчества — т.е. до *On Land* включительно — описан тут крайне подробно и увлекательно, хорошим истинно английским (с таким хитрым прищуром) языком. Так что об одиннадцати месяцах, потраченных на работу, мне жалеть не приходится.

Как и в прочих своих работах, я выбросил небольшое авторское предисловие, заменив его своим. Кроме того, здесь нет ссылок на источники (они — очень неудобно — не обозначены в тексте, а скопом отнесены в конец книги; меня ужаснула мысль о том, чтобы полностью их тупо перебить с бумаги). Но я уверен, что читателю этой книги (если я верно его себе представляю) до таких мелочей нет особого дела.

Прошу читателей распространять мой перевод как можно более широко — и таким образом воздвигнуть нерукотворный памятник бесплатному труду. Надеюсь, что никому не придёт в голову брать за это деньги — помните, что своим «альтруизмом» мы приближаем светлое будущее, в котором искусство будет free for all. (*Автор падает на пол от смеха*.) Надеюсь, что Дэвид Шеппард нас простит.

Не стесняйтесь писать мне — а уж если у вас вдруг есть

возможность подбросить мне какой-нибудь качественный материал, то вам самим должно быть стыдно, если вы мне его до сих пор не прислали.

Наконец, большое спасибо моим друзьям Григорию Чикнаверову и Дмитрию Сенчакову за их неоценимую помощь и постоянную веру в меня, а также читателям cachanoff.livejournal.com за моральную поддержку.

ПК

16 января 2011.

- David Sheppard
  -
  - 1. События в плотном тумане
  - 2. Тихая заводь
  - 3. Вот он идёт
  - 4. Дрейф духов
  - 5. Корпорация небесной музыки
  - 6. Детка — в огне
  - 7. Великий притворщик
  - 8. Разбитая голова
  - 9. Энергия одурачивает волшебника
  - 10. Распределённое бытие
  - 11. Америка ждёт
  - 12. Лунный свет[99] в славе
  - 13. Блаженный
  - 14. Что, собственно, произошло?
  - 15. Быстрый лёт
  - 16. Эпилог (Вечное возвращение)
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15

- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59

- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103

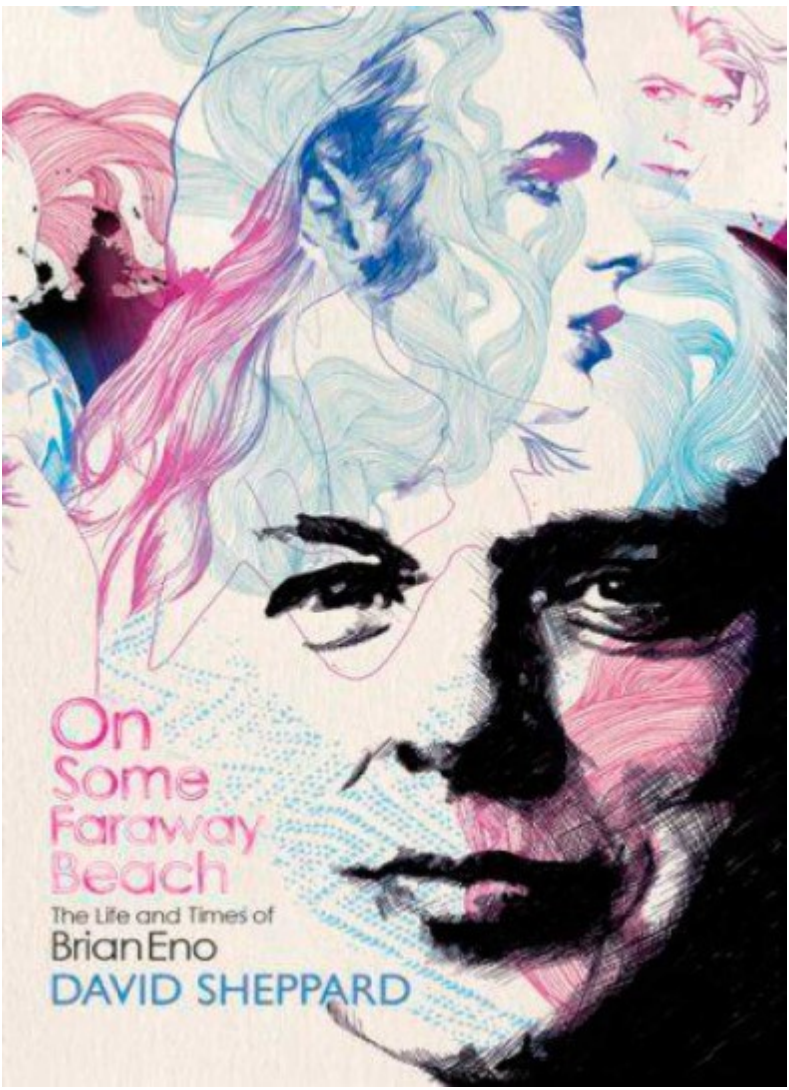
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147

- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173

David Sheppard
НА КАКОМ-ТО ДАЛЁКОМ ПЛЯЖЕ
(Жизнь и эпоха Брайана Ино)

Без пинка под зад он бы никогда не начал петь — он был слишком робок.

Фрэнк Zappa, International Times, март 1977.



1. События в плотном тумане

Для некоторых из них лучше иметь много идей и ошибаться, чем всегда быть правыми и не иметь идей вообще.

(Эдуард де Боно)

Рок-звёзды — есть ли на свете что-нибудь, чего они не знают?

(Гомер Симпсон)

Вы не смогли бы его выдумать. Но даже если бы смогли, вам бы никто до конца не поверил. За сорок лет творческих усилий многообразный Брайан Ино побывал в стольких обличьях, что иногда бывает трудно примирить между собой несовместимые увлечения и достижения этого неповторимого человека, которому уже седьмой десяток; ещё труднее в наши дни в нескольких словах сказать, что же именно он *делает*. В самом деле, сам Ино уже давно оставил подобные попытки. Утомлённый необходимостью каждый раз выпаливать, пожалуй, самое безнадёжно запутанное описание работы, какое только есть в этом мире («продюсер звукозаписей — тире — музыкант-экспериментатор — тире — визуальный художник — тире — эпистемолог — тире — беллетрист — тире — мозговой центр из одного человека — тире — парфюмер» и т. д.…), он стал говорить интересующимся незнакомцам, что он на самом деле «счетовод»; от такого допущения лёд на вечеринках гарантированно становился толще.

Результатом препарирования жизни Ино так или иначе становится мозаичный портрет — пикселлированный образ, поблёскивающий очевидными парадоксами. Оцените этих противоречивых Брайанов: объект вожделения рока 70-х, питающий пристрастие к таблицам логарифмов; технофил, так и не научившийся водить машину; бонвиван, который любит начинать работать ещё до рассвета; «немузыкант» с возвышенным даром мелодиста; привязанный к жене семейный человек и откровенный ловелас; нутряной сенсуалист и мозговой концептуалист (чуть не забыл — мастер авангарда, сделавший и(2) — поворот, чтобы обновить образ самой анти-артовой рок-группы в мире). Если бы вы были методичным актёром,

получившим задание «вжиться» в образ Брайана Ино, с чего бы вы начали? Даже его полное имя — Брайан Питер Джордж Сен-Жан ле Батист де ля Салле Ино — звучит как запущенный случай синдрома расщепления личности (если не кульминационный пункт некой эзотерически-экуменической хохмы). Это высокопарное наименование оказывается лёгкой вычурной претензией (остаток от вообще-то забытого и отброшенного католического образования), а сохранение его за собой — доказательством того, что Брайан и в повседневной жизни придерживается экзотики. Наверное, эта характеристика как раз и связывает его многочисленные и повидимому несообразные склонности.

Именно как живое олицетворение «экзотики» Брайан впервые появился в сознании широкой публики в 1972-м — призрак-гермафродит, поразительный даже в окружении блестящих манекенов (т.е. группы Roxy Music). С самого начала ослепительный в своих диковинных туалетах и обрамлённый футуристическим арсеналом синтезаторов и стрекочущих магнитофонов, Ино выглядел фигурой, не ограниченной никакими музыкальными прецедентами. С тех пор он продолжал выводить некую запутанную карьерную траекторию, контуры которой (если они вообще есть) известны ему одному. В царстве музыки он остаётся единственным в своём роде, и хотя прилагательное «инообразный» часто применяется в описании каких-то аспектов творчества других артистов, ни одно последующее поколение не произвело на свет «нового Ино», в то время как, скажем, «новых Диланов» циклические приливы музыкальной моды выбрасывают на поверхность регулярно.

Несмотря на то, что Ино, может быть, представляет собой некий счастливый анахронизм, его музыкальное влияние по-прежнему проникает повсюду — его можно почувствовать всякий раз, когда наши уши слышат амбиентный фон, «грабительский» вокальный сэмпл или некий гибрид «мировой музыки»; всякий раз, когда рок обходится без блюзовых ценностей и начинает держаться более смелых принципов искусства. Вдобавок к его украсившей заголовки прессы работе с Дэвидом Боуи, Talking Heads, U2, Devo, James, Полом Саймоном, Coldplay и пр., следы артистического генома Ино продолжают наполнять популярную музыку — их можно распознать где угодно: в абстрактном мета-роке Radiohead, поп-танцевальном аудиопиратстве Моби, глэмовом высокомерии Franz Ferdinand и обработанных микропроцессорами глитч-скейпах Autechre. Более того, всеобъемлющие идеи Ино, касающиеся производства, функционирования и распространения музыки, разошлись по

свету столь широко, что стали частью звукового «словарного запаса» нашего века.

Ино, как Зелиг, присутствовал в нашем музыкальном ландшафте на протяжении более трёх десятилетий, и его влияние публично признавалось ошеломляющим спектром артистов — от Принца до Public Enemy, от Cabaret Voltaire до Афекс Твина. Зачинщик амбиентной и самовоспроизводящейся музыки, Ино также был на месте (или поблизости), когда впервые расправил крылья глэм-рок, когда нас впервые начал «грузить» прог, когда впервые разбушевался панк; впервые зазудел пост-панк, впервые затопотало диско и появился первый гибрид «мировой музыки». Однако он всегда огибал эпицентры перемен и редко в них приземлялся — наблюдатель всегда знает об игре больше игрока. Слишком благоразумный, чтобы быть втянутым в пышные излишества прога и слишком большой ценитель поп-музыки, чтобы овладеть дубинкой «год-ноль» панка, он тем не менее был объектом похвал со стороны поклонников обоих жанров — хотя наибольшее удовольствие ему всегда доставляло пробивать новые маршруты в творческом ландшафте, и, по собственному признанию, он гораздо лучший исследователь — или, если более точно, топограф — чем «поселенец».

Тем не менее его нюх на «дух времени» очевиден; его пребывание в Лондоне, Нью-Йорке, Берлине и Санкт-Петербурге всегда предшествовало моментам взрыва артистической энергии в этих городах (или, по крайней мере, совпадало с ними). Более того — и для биографа это наиболее важно — следить за творческой карьерой Ино значит идти по сорокалетней параболе культурной эволюции Запада. Вдохновлённый послевоенным авангардизмом, получивший право на вольности от либеральных 60-х, захваченный революционными 70-ми, освящённый технократическими перекрёстно-опылёнными 80-ми и 90-ми, принуждённый к разнообразию побочных ветвей двусмысленными нулевыми — вы уже давно можете ставить свой социально-культурный будильник по Брайану Ино.

«Человек Возрождения» — это ярлык, который применяется уж слишком бойко (тогда как более точным было бы слово «мультизадачник»), но в данном конкретном случае Брайана Ино это было бы не совсем ложное определение (правда, его критики обычно склоняются к более уничижительному понятию — *дилетант)*. Хотя ни один из его врождённых талантов не даёт ему права именоваться «гением» («Он не был Леонардо да Винчи и ничем таким», — утверждал в разговоре со мной его друг и наставник по художественной школе Том Филлипс, — «но у него безусловно разум изобретателя — как всем сейчас известно»), тем

не менее в Брайане Ино есть что-то от эрудита позднего Средневековья — правда, это «что-то» разбавлено немалой долей британского самодельного любительства середины XX века. В чём-то художник, в чём-то учёный, в чём-то — предсказатель социальной погоды (если употребить модный неологизм, «футуролог»), трудящийся над бесконечно малыми подробностями творческого процесса и одновременно выдвигающий сколь угодно большое число великих социо-технологических гипотез, он — воплощённая любознательность, и продолжает заполнять блокноты теоремами, диаграммами, наблюдениями, формулами, шутками, афоризмами и набросками. В настоящее время он колеблется между живописью, музыкой, науками и политикой, что свидетельствует — что бы там ни говорил Том Филлипс — о разносторонности почти на уровне Да Винчи.[1] Вполне можно вообразить, что если бы Ино родился в Тоскане XV века, то его удивительное воображение нашло бы способ чем-нибудь поразить флорентийский и миланский дворы.[2]

По определению Пола Морли, Ино остаётся «неутомимым футуристом», ненасытным собеседником 21 века, блещущим рациональной мыслью в полном диапазоне художественных, научных и культурных идей; вечно переписывающимся с представителями самых эзотерических областей и преобразовывающим всякие дикие проекты в вид, более подходящий для общественного употребления — в том числе и своего собственного. Даже на шестидесятом году жизни его «щупальца» не собираются убираться, несмотря на то, что он примеряет на себя роль «мудрого старейшины» (правда, такого, который никогда не терял шикарного обаяния юности). Он на удивление хорошо приспособлен к жизни — его облик приобретает черты элегантного старения (недавно его — весьма точно — уподобили «преуспевающему владельцу виноградника»), но его имя остаётся поразительно уместным для упоминания в любых кругах и возрастных группах. При всём при том в настоящий момент Ино начинает ещё одну новую и малообещающую сюжетную линию своей карьеры в качестве представителя предельно *нехиповой* Либерально-Демократической партии по связям с молодёжью (недавно избранный лидер этой партии на двадцать лет моложе Ино и ему, возможно, предстоит удерживать равновесие власти в «зависшем» парламенте, что, как говорят политические прорицатели, будет результатом следующих Всеобщих Выборов). Этот ход с его кажущимся «консерватизмом» был встречен в некоторых местах с крайним недоумением — впрочем, такую реакцию регулярно

вызывали и другие контр-интуитивные решения Ино на протяжении многих лет.

Несмотря на заявленное предпочтение, которое он отдаёт уединению, иновская макушка (содержащая, по словам Melody Maker, «самую внушительную пару лобных долей в рок-мире») редко полностью скрывалась за «бруствером» с тех самых пор, когда он впервые возбудил общественный интерес в 1972 г. Быстро достигнув статуса рок-звезды, он тут же повернул свой глиттер-значок обратной стороной (процесс «ухода» из сверкающего мира шоу-бизнеса, начавшийся, как всем известно, в тот момент, когда весной 1973 г. на концерте Roxy Music он обнаружил, что думает о том, куда пропало из стирки его бельё), хотя и никогда не был бабочкой в поисках кокона. Действительно, он никогда не сторонился известности ни на одном этапе своей жизни — так же, как никогда не отказывался искать расположения прессы, считая её ценным каналом для передачи своих идей — пусть даже ему быстро опротивела предсказуемость вопросов. Благодаря урожайным дюймам его личных пресс-колонок, в которых он может писать всё, что хочет, даже самое тихое биение иновского крыла обычно проносится волной по культурной области — и иногда с революционным эффектом (хотя столь же часто безо всякого ощутимого эффекта — но таков жребий дилетанта).

Его интересные занятия и близость к элите суперзвёзд означают, что у Ино легион поклонников, и он долгое время был магнитом для культурных стервятников, льстецов и зануд — причём зачастую самых что ни на есть одержимых и самодовольных. Вообще-то, я тоже не исключаю себя из этого ряда — да и с какой стати? Однако я старался оставаться бесстрастным и беспристрастным летописцем. В этом я имел поддержку со стороны Колина Ньюмена — певца многоопытной пост-панковой группы Wire, а также хорошего знакомого и давнего последователя Ино; его точные и выразительные взгляды на всё, что имеет отношение к Брайану, сопутствовали мне, как хор из греческой трагедии, во время написания книги. Вероятно, боясь, что я — это очередной зацикленный лицемерный инофил, Ньюмен дал мне следующий полезный совет: «Мне кажется, нам нужно отобрать Ино у козлов, присвоивших себе на него права. В фан-базе Ино присутствует очень много мерзкого буквоедства. Конечно, Брайану необходимо занимать своё место, но он не святой и не профессор. Он представляет собой множество разных вещей, одна из которых состоит в том, что он — и я говорю это в самом дружеском и одобрительном смысле — невероятно искусный фальсификатор. Он блестящий пройдоха.»

Ино продолжает разделять людей с их мнениями. Во время своих исследований я встречался с выражениями глубокой привязанности к нему («Брайан Ино — это один из немногих людей, с которыми я работал, про которых я действительно могу сказать, что люблю их», — поведал мне его друг (а иногда и сотрудник) Роберт Уайатт. Старый коллега Ино по Roxy Music (а когда-то и неприятель) Брайан Ферри был не менее экспансивен, заявив: «всегда чувствую вдохновение, когда нахожусь в одном помещении с Брайаном»), но были и странные и неожиданные выражения скептицизма. Английский современный классический композитор и сотрудник Ино по 70-м годам Гэвин Брайарс дал особенно двусмысленную оценку своему прежнему коллеге: «Брайан силён в работе с другими людьми — когда он создаёт практические условия. Он, в общем, ни на чём не умеет играть, не может и читать музыку, но делает это своим достоинством; у него всегда есть другие люди, умеющие это. По моему мнению, как художник, он едва начинает входить в дверь.» На такое мнение — даже по признанию самого Брайарса — редко отваживался кто-то ещё.

Одно совершенно точно — биография Брайана Ино (человека, чей дневник за 1995 год, опубликованный в следующем году под названием *Год с Распухшими Придатками*, сам по себе содержал 444 остроумно записанные, набитые теорией и событиями страницы) никогда не будет страдать от нехватки исходного материала. В самом деле, в то время как неистовая, состоящая из множества эпизодов жизнь Ино иногда может показаться непроходимой чащей «перекрёстно-опылённой» деятельности (приличная часть которой так и не доходит до внимания общественности), он ко всему прочему всегда был одним из наиболее готовых и словоохотливых объектов интервью в популярной музыке. Немалую часть последних четырёх десятилетий он посвятил объяснению себя и своих идей в разговорах с часто заворожёнными, а иногда и ошарашенными, но всегда заинтригованными «следователями», представляющими организации и издания, бесконечное разнообразие которых свидетельствует об эластичности его интеллекта и широте его поля деятельности. Какая ещё сравнимая музыкальная фигура может, как Ино, представлять одинаковый интерес для Scientific American и Punk Magazine, для Королевского Колледжа Искусств и Периметрового Института Теоретической Физики?[3]

Помимо влияний, связанных с очень своеобразным восточно-английским воспитанием, Ино (как и легион других английских музыкантов) обязан своим творческим импульсом либеральной тепличной атмосфере британских художественных школ 60-х.

Однако, в то время как такие люди, как Пит Тауншенд, Рэй Дэвис, Джон Леннон и Брайан Ферри использовали эти стимулирующие, пропитанные духом свободомыслия анклавы в качестве мимолётного промежуточного канала, ведущего их к славе рок-звёзд, на Ино художественная школа оказала более глубокое и долгое воздействие. Он до сих пор руководствуется многими из тех принципов, которые сформировали основу его художественного образования, и его творческую карьеру можно назвать одним затянувшимся «школьным проектом» — а именно внесением парадигм концептуального искусства на сравнительно консервативную, линейную и движимую коммерцией почву популярной музыки. Более того, в начале 80-х Ино начал настоящую самостоятельную карьеру в области визуального искусства (которому он вроде бы учился), и с течением времени его музыкальная сущность и призвание к изящным искусствам неразрывно слились. Даже в самой своей «поп»-области, Ино изо всех сил старался стереть границы между «низкой» и «высокой» культурами.

Имея финансовую независимость с середины своего третьего десятка («Брайану никогда не приходилось самому платить за квартиру или беспокоиться о счетах и о всём прочем», — призналась в разговоре со мной его жена и давний менеджер Антея. «На самом деле, он даже не хочет знать, сколько ему платят за какие-то проекты — если они влияют на его работу.») Ино мог позволить себе роскошь всецело посвятить себя таким анализам — т.е. тратить свою немалую энергию на большую, всеобъемлющую эстетическую работу. Его творческое время тратилось на создание музыкальных пьес, для которых часто не было установлено конкретного временного срока и которые зачастую не испытывали ограничений финансовой целесообразности. В каком-то смысле Ино представляет собой воплощение идеи искусства ради искусства — хотя, как утверждал один из его героев, американский теоретик-культуролог Морс Пекхем, искусство можно считать «безопасной» ареной для решения некоторых рискованных проблем человеческого существования. Ино остаётся фанатиком идеи искусства как управляемого жизненного эксперимента.

Бросать вызов общепринятым доктринам искусства — это одно из фундаментальных занятий Ино, хотя он столь же склонен ввязываться в научную, академическую, организаторскую и — всё более часто — политическую деятельность (в последнее время он стал неутомимым лоббистом и прирождённым рассыльщиком факсов — особенно в пользу благотворительной коалиции организаций «Дети Войны» и «Остановить Войну»). Знаменитые

гигантские расписания на белых досках, украшающие стену его студии, с разрисованным на них неистовым эклектичным рабочим графиком сами по себе представляют произведение искусства — неразборчивые, запутанные, нарисованные фломастером свидетельства одной из самых многогранных жизней в Британии.

Его энтузиазм обычно готов к чему угодно — будь то какой-нибудь предстоящий артистический эксперимент или более широкое культурное или технологическое будущее. Это человек, чьё время почти постоянно кому-то нужно — причём настолько, что несколько лет он регулярно вставал в три утра, чтобы насладиться ничем не прерываемым студийным творчеством. Нет ничего удивительного в том, что его выводит из терпения и утомляет всё, что встаёт на пути его кинетического импульса — он скорее будет размышлять о завтрашних возможностях, чем праздновать вчерашние свершения.

Всё это делает Ино (по крайней мере, с первого взгляда) не слишком идеальным предметом для биографии («меня никогда не получалось думать о «себе» в психоаналитическом смысле», — признаётся он). Когда я впервые обратился к нему с идеей этой книги, мне показалось, что он как-то заскромничал. В это время его одновременно расспрашивал о связях Roxy Music с художественной школой (для своей книги) Майкл Брейсуэлл, и Ино сказал, что чувствовал себя «невестой, за которой ухаживают двое поклонников». К счастью, Брайан (в частности, благодаря бесценному содействию со стороны его жены) согласился подвергнуться моим расспросам, а также любезно ответил на массу вопросов, временами казавшихся совершенно незначительными (наверное, «зачем вы вырезали аппендицит?» вряд ли покажется подходящим первым вопросом, который вы намерены задать Брайану Ино) и таким образом щедро заполнял всевозможные пробелы в повествовании.

Моя первая встреча с Брайаном была почти смехотворно прозаичной и одновременно — совершенно в иновском духе. Будучи музыкантом, в 1991 г. я играл на гитаре в одной новой группе — мы как раз собирались записывать дебютный альбом. Нам повезло заручиться услугами канадского продюсера (и одно время сотрудника Ино) Майкла Брука — изобретателя штуки под названием «Бесконечная Гитара», которую когда-то запустил в широкое обращение Эдж из U2. Студия Брука размещалась в тесной квартире на третьем этаже на Харроу-Роуд в западном Лондоне — он делил её с ещё одним сотрудником Ино, Даниэлем Лануа.[4] В то время как свидетельства о пребывании там бродяги Лануа, нечасто бывавшего в Лондоне, ограничивались видом

комнаты, заваленной коллекционными электрогитарами и фанзинами Боба Дилана, культурный Брук действительно относился к этому месту как к постоянному местожительству, и с немалым вкусом отделывал комнаты. Стены, окрашенные в лимонно-жёлтый цвет, были украшены громадными абстракциями Расселла Миллса, а Брук — что-то вроде гурмана, помешанного на технике — устанавливал шикарную модную кухню.

В одно июньское утро мы с Бруком пытались запечатлеть на плёнке одно особенно запутанное гитарное наложение, и вдруг нас прервал настойчивый звон дверного звонка. Я нетерпеливо фыркнул, а Брук пошёл вниз открывать дверь. Через несколько секунд он вернулся вместе с худощавым лысоватым человеком средних лет в неряшливой пурпурной футболке и потёртых чёрных джинсах. Брук представил мне этого безликого посетителя просто как своего друга Брайана. Я торопился вернуться к своему наложению и был несколько рассеян, и только когда заметил чёткий, уверенный акцент, знакомый мне по радиоинтервью (и к которому я привык, ещё слушая древние архивные записи, которые Фил Манзанера понатыкал между песнями своего альбома 1982 г. *Primitive Guitars*), до меня дошло, кто такой этот по всем приметам обыденный гость. Моя гитарная партия как-то сразу показалась мне ничтожным делом.

Брук провёл Ино (а это был он) в примыкающую к комнате кухню, и они начали воодушевлённо беседовать. Я старался сохранить безразличное выражение, но внимательно прислушивался; я надеялся «подцепить» какие-нибудь подробности о том, что, по моему наивному предположению, должно было быть темой обсуждения — микшеры, микрофоны, а может быть, само будущее записываемого звука. О чём бы они там ни говорили, казалось, разговор их очень занимал; Ино казался очень оживлённым, в то время как они с Бруком рылись в кухонных ящиках. Я притворился, что настраиваю гитару. Примерно через десять минут поисков Ино пожелал нам удачи в записи, попрощался и исчез на Харроу-Роуд. Я надеялся, что он остережётся мчащихся такси (как любой уважающий себя инофил, я знал, что в январе 1975-го на этой же самой улице его сбило чёрное такси). «Это был Брайан Ино», — подтвердил Брук. «Ему нравятся мои столовые приборы для рыбы — он захотел посмотреть на них.» Я подумал — наверное, тут есть какая-то косвенная связь с композитором Эриком Сати, желавшим создавать «музыку-обстановку», которая могла бы «смешиваться со звуком ножей и вилок за обедом», или с причудливо названной вещью из репертуара давней группы Фила Манзанеры Quiet Sun

(Ино тоже им помогал) — «Мумия была астероидом, папа был маленьким нелипучим кухонным инструментом». На самом деле Ино просто хотел купить что-нибудь стильное для рыбы, и рассматривал содержимое модных кухонных ящиков Брука в поисках вдохновения. Несмотря на своё крайне поведенчески нелогичное содержание, в «инциденте со столовыми приборами» ощущался неявный иновский дух. Это был мой «Ино-момент».

Моя следующая встреча с Брайаном произошла спустя десятилетие. Я уже работал вольнонаёмным музыкальным журналистом, и получил от журнала Q поручение задать Ино множество вопросов, придуманных читателями для постоянной рубрики «Деньги за вопросы». Прибыв в его ноттинг-хиллскую студию в определённо не рок-н-ролльный час (9 утра), я был встречен ассистентом (и одновременно ответственным за связи с прессой) Ино, который вежливо уведомил меня, что предмет моего визита уже пробыл в студии несколько часов, сейчас он заканчивает одну работу и скоро подойдёт. Внезапно почувствовав себя «человеком-из-Порлока», я сел и стал ждать. «Прошу прощения», — донёсся крик из студии — это был тот самый знакомый чёткий акцент в извиняющемся тоне: «тут чищу раковину. Я тут кое-что лепил, и оставил страшный беспорядок.»

Студия Ино была полной противоположностью беспорядку. Фактически, она была именно такова, какой бы вы её себе представили — большое белое хорошо освещённое пространство, обставленное в стиле, который можно было бы ясно охарактеризовать как «минимализм безумного изобретателя». Заставленное пультами и приборными стойками, это, совершенно очевидно, было хорошо организованное рабочее помещение. Но несмотря на это утилитарное чувство, свидетельства эклектичных пристрастий его владельца были повсюду. Различные скульптурные формы таинственного происхождения выступали то там, то здесь на обширном пространстве пола; на одной из стен висел ряд подвешенных совершенно идентичных кассетников-бумбоксов; с потолка свисал переливающийся зеркальный шар из дискотеки; книжные полки были заставлены всем, чем угодно — от текстов по африканскому искусству и монографий Эшера и Джорджа Гроша до романов Мартина Ами и Набокова; атласы, книги по компьютерам. На висящем на одной из стен вышеупомянутом годовом расписании уже совершенно не осталось места от нанесённых фломастером мест встреч, дат и напоминающих записок. Одна неделя в июле была отведена на приятно звучащее мероприятие — «велосипедное путешествие». На другой стене была картина друга Ино, покойного Петера Шмидта, знакомая по обложке альбома Фриппа и Ино *Evening Star*,

на третьей — маленькая фотография молодого Ино с роскошными волосами как участника очень недолговечной рок-н-ролльной команды 60-х из Саффолка под названием The Black Aces (Ино был барабанщиком — на фотографии он держит в руках палочки). Технология была на минимальном уровне. На большом рабочем столе стояли компьютер Macintosh и пара колонок в деревянных корпусах, коллекционного вида; на стене висела гитара Fernandez Stratocaster, настроенная на открытый ми-мажор (Брайан любезно разрешил мне побренчать на ней).

Завершив свои дела с чисткой раковины, Ино приготовился к интервью. Меня смутило то, что на нём, похоже, были та же самая пурпурная футболка и потёртые чёрные джинсы — как в день нашей первой встречи десять лет назад. Физически он был столь же худощавый, загорелый и производил невыразимо здоровое впечатление; единственное, что нарушало вид чёткой симметрии — это неожиданно бросающийся в глаза золотой зуб и шрам на макушке (свидетельство того самого инцидента с такси 1975 года). Он отвечал на вопросы читателей с каким-то смешанным выражением учёной серьёзности, нескрываемой усталости и непринуждённого веселья. Когда я поставил между нами на стол свой диктофон, Ино взял его, изучил, а потом поставил ближе к себе — «конце концов, вы ведь хотите слышать меня, не правда ли?»

Он относился к вопросам читателей методично — тщательно переваривая и обдумывая даже самые абсурдные из них («Вы когда-нибудь отрастите снова волосы?»), прежде чем решиться на ответ. Будучи спрошен одним явно чокнутым читателем, не является ли низкий глухой звук на одной из вещей с эмпирейски-амбиентного альбома *Apollo* (1983) на самом деле существенно обработанным вокалом Рода Стюарта, Ино просто сложился пополам, став вдвое веселее. Придя в себя, он попросил, чтобы его ассистент нашёл эту вещь и поставил её погромче. Он продолжал хихикать, но выглядел озадаченным: «Откуда у людей берутся такие идеи?» — спросил он, и нельзя сказать, что это был необоснованный вопрос. В конце концов он ответил на вопрос, игриво объявив, что да — «Род-мод» в самом деле был приглашённым вокалистом, после чего, улыбнувшись и блеснув золотым зубом, добавил: «там есть и Small Faces. Они надеялись пробиться на амбиент-рынок.» Ино ещё раз чуть не умер со смеху, а потом открыл, что этот низкий глухой звук — вообще не человеческий голос, а замедленная запись южноамериканской каменной флейты, называемой «окарина». Ну да, *конечно*.

Интервью продолжалось. Ино, явно не желая попусту терять этот перерыв в работе, начал перемежать наше долгое заседание

то неустанным подъёмом гантелей, то «чеканкой» футбольного мяча, то периодическим бренчанием на «Стратокастере». Я совершенно очевидно находился в обществе человека, желающего извлечь максимум из каждой секунды бодрствования — и почувствовал себя слегка виноватым в том, что бомбардирую его фривольными вопросами о старых пластинках U2 и «Роде-моде». «могу иметь дело только с неким определённым количеством истории», — между прочим поведал он. «Если она не замешана на достаточной доле теории, мне становится очень скучно.»

Примерно через час после начала нашего разговора пришёл фотограф и начал устанавливать освещение. Ино хотел, чтобы интервью продолжалось, пока его будут фотографировать — и пока фотограф готовился, продолжал воодушевлённо говорить, одновременно переодеваясь в разные костюмы: шёлковое кимоно, несколько разных шляп, эксклюзивную куртку военного вида. Услышав щелчок камеры, Ино становился совершенно другим человеком. Маленький симпатичный «обычный человек», с которым я провёл последние несколько часов, внезапно превращался в профессиональную рок-звезду. «Сейчас я не буду говорить, потому что мой рот на фотографии будет выглядеть смешно», — объявил он. Это была какая-то «клиника». Эту способность преображаться и становиться профессионально «публичным лицом» я уже замечал, много лет встречаясь с более традиционными рок-исполнителями (обычно в этот ритуал входило надевание тёмных очков — такой своеобразной маски) — но лишь в этот момент я понял, насколько хорошо Брайан «умеет быть Ино». Может быть, самодовольный шоумен образца 1972 года всё же не совсем ушёл в прошлое? Однако его педантичность нельзя было назвать всепоглощающей. Интервью завершилось, и он проводил меня — с просьбой, какую обычно выдвигают люди, не так хорошо умеющие выражать свои мысли и боящиеся показаться слишком мелкими и легковесными в печати. «Как-нибудь сделайте, чтобы это звучало поприличнее, а?» — попросил он, и я пообещал постараться. Может быть, он сказал так просто из скромности. Исполнить эту просьбу было нетрудно.

Целью этой книги, в частности, было примирить «переливающегося» публичного Ино с этим незащищённым обычным человеком Брайаном — школьником-католиком из саффолкской глубинки, окончившим восьмой класс с четырьмя «тройками» с головой, забитой ду-уопом и картинами Мондриана и поднявшимся до уровня культурного мага XX века. Я также хотел дать некий контекст, чтобы запечатлеть культурный ландшафт, на фоне которого исполнялись его часто противоречивые артистические замыслы, и исследовать, из каких

корней эпохи, обстановки и обстоятельств вырос его своеобразный взгляд на вещи.

Несмотря на все его международные достижения и связи с современными и «футурологическими» вопросами, в Ино — как мне кажется — остаётся некая часть, неразрывно связанная с его саффолкским прошлым; в нём всё ещё жив тихий сдержанный парень, бродящий по отдалённым берегам Восточной Англии, заблудившийся в своих грёзах, наслаждающийся музыкой ветра в парусах яхты и инстинктивно наполняющий этот пейзаж глубоким смыслом. Ино согласен, что немалая часть его творчества связана с чувством уединения (но не *одиночества*), которое он регулярно испытывал в юности — высоким чувством ощущения себя между знакомым и незнакомым, экзотическим и банальным.

Друг и влиятельный сотрудник Ино Петер Шмидт однажды сказал, что одна из ключевых функций искусства — это «предлагать некую более желанную реальность; так сказать, модель другого образа существования, со своим особым темпом и своими особыми культурными связями.»

Слова Ино перекликаются с этим мнением: «не вижу ничего плохого в эскапизме. почему нам не следует стараться убежать? Все мы с радостью принимаем идею выходного дня, и никто не называет это эскапизмом. Мне кажется, интересный момент в идее использования искусства для создания других реальностей, более желанных реальностей, состоит в том, что оно может дать тебе некую точку в твоём разуме, начав с которой, ты можешь создать свою собственную реальность.»

Итак, добро пожаловать в Великий Уход от Действительности.

2. Тихая заводь

У нас была очень эмоциональная семья. Наш отец, бывало, плакал от фильмов про Лесси.

(Роджер Ино)

На самом деле мои корни — это Литтл Ричард и Мондриан.

(Брайан Ино)

Вудбридж в графстве Саффолк — это сонный рыночный городок с населением примерно 8000 человек; он лентой из зданий с самыми разнообразными крышами вытянулся вдоль западного берега реки Дебен, расширяющейся к сверкающему устью. Увенчанная впечатляющей водяной мельницей елизаветинской эпохи, эта когда-то процветавшая маленькая гавань, в чьи глубины когда-то спускались свежепостроенные деревянные парусники, сейчас представляет собой тихую вотчину воскресных рыболовов и братства обеспеченных яхтсменов. Расположенный всего семьюдесятью пятью милями северо-восточнее Лондона, он похож на многие городишки Восточной Англии чувством отъединённости от более грубых поверхностных качеств современной Британии — это место древнего кирпича и тихой уверенности, церковных праздников и скромных надежд. Эту невозмутимую «английскость» сразу же узнает тот, кто вырос в таком городе в 50-е годы — как Брайан Ино.

В интервью с журналистом Лестером Бэнгсом в конце 70-х Ино так вспоминал непреходящее равновесие места своего рождения: «сам из Саффолка… из малонаселённой деревенской местности, которая, как мне кажется, до сих пор чем-то напоминает феодальное общество. Там живут какие-то сквайры и мелкие землевладельцы, которых ничем не возмутишь, и власть которых, в свою очередь, не очень неприятна. Там на самом деле существует какая-то всеми принятая иерархия. И это отражается тем фактом, что там все голосуют за консерваторов; лейбористы там имеют самый низкий процент голосов за всю историю. Это очень консервативное общество.»

В то время Ино жил в безумном центральном Манхэттене, который, конечно, представлял собой жёсткий контраст его родному графству. Примечательно, что ещё через десятилетие

скитаний по миру это самое чувство тихого порядка опять привлекло его к Вудбриджу — да ещё и заразительная атмосфера успокаивающей меланхолии, которую он помнил по детским годам: «Мне всегда нравилось пребывать в меланхолии — наверное, потому, что это чувство очень характерно для той среды, в которой я вырос. Это очень унылое место, и большинство посетителей находят его совершенно отвратительным. Мне оно отвратительным не кажется, но это, безусловно, какое-то потерянное место в потерянном времени — в этой части Англии много сотен лет ничего не менялось.»

В 50-х Вудбридж был городом, в котором присутствовали ощутимые общественные связи и немалое число эксцентричных персонажей. Ино вспоминает одного особенно плутоватого местного жителя, бродягу, которого знали только как «Старого Билла» — известного своим физическим уродством и вздорным нравом. Однако вместо того, чтобы подвергнуть его остракизму, горожане нашли ему работу — ходить со шляпой во время выступлений местного духового оркестра. В конце концов оркестранты одели его в свою униформу и он стал чувствовать себя частью ансамбля.

Вудбридж, несомненно, существовал достаточно долго для того, чтобы в нём появилось ощущение некого неизбежного общественного порядка. Официальные сведения о городе восходят к X веку, когда человек с амбиентно звучащим именем Эдгар Мирный основал монастырь с видом на Дебен. К тому времени окружающая местность уже пережила века человеческой деятельности. Если взглянуть в сторону реки на юго-восток, можно увидеть могильные холмы Саттон-Ху — впечатляющего земляного некрополя, в котором хоронили монархов Восточной Англии вместе с их сокровищами. Поэтому вполне понятно, что в своей книге *Год с Распухшими Придатками* Брайан Ино прямо называет себя «англо-саксом» (а также «знаменитостью», «мастурбатором» и «млекопитающим»). Наверное, он нашёл созвучный аккорд на страницах вудбриджского городского путеводителя, рассказывающего о том, как изначальная англо-саксонская элита этой области «путешествовала по всей Европе и дальше, собирая объекты высокой художественной и технической утончённости.»

Несмотря на то, что город остаётся местом уединения, древней истории и аристократического очарования, район Вудбриджа знал периоды «технической утончённости». Благодаря близости к европейскому материку, Восточная Англия была самой подходящей территорией для строительства военно-воздушных баз — со времён Битвы за Британию в начале Второй

Мировой Войны. Открытый в 1944 г. обширный военный объект в Бентуотерс (две мили на северо-восток от города) стал довольно поздним дополнением к аэродромной сети Королевских ВВС. Начав свою жизнь в качестве площадки, откуда поднимались истребители, прикрывавшие высадку войск в день "D", Бентуотерс существенно расширился, после того как в 1950 г. был передан ВВС США. Аэродром, имевший самую длинную в Европе взлётно-посадочную полосу, впоследствии стал стоянкой бомбардировщиков Voodoo и Phantom с их ядерными ракетами дальнего радиуса действия и, следовательно, сонный и старомодный Вудбридж фактически находился на переднем крае Холодной Войны. К счастью, последний бомбардировщик покинул базу в 1993 г., после чего Бентуотерс ненадолго опять попал в заголовки газет, когда партия Естественного Права выдвинула планы использования его в качестве тренировочного центра для «лётчиков-йогов».

Примерно милей южнее находится ещё одна военная база Королевских ВВС — Вудбридж, также служившая аэродромом во время Второй Мировой Войны и впоследствии переданная силам НАТО. Также называемая «авариедромом», она была предназначена для вынужденных посадок повреждённых самолётов, возвращавшихся с театра военных действий в Европе. Там совершили аварийную посадку более 4 тысяч экипажей.

В момент пика оккупации американскими ВВС в середине 50-х две эти авиабазы насчитывали примерно 17 тысяч человек американского персонала — вчетверо больше, чем население Вудбриджа, ближайшего сколько-нибудь серьёзного населённого пункта. В связи с этим маленький городишко стал чем-то напоминать посёлок времён золотой лихорадки — его тесные улочки наводнялись американскими военнослужащими с очень своеобразными понятиями о проведении досуга и свободными средствами. Город приспособился к их обслуживанию и в результате стал процветать. Все 50-е и 60-е годы полуразрушенные улицы Вудбриджа были переполнены молочными барами — англофицированными вариантами американских гамбургер-джойнтов с музыкальными автоматами; в своё время там одновременно действовали двадцать таких заведений. Городские пабы каждый вечер тоже были забиты под завязку; гнусавый выговор Паукипси и Таскалузы смешивался с провинциальным акцентом Рендлшема и Нижнего Аффорда.

Как раз в этой любопытной амальгаме неизменных английских сельских реалий и воинской современности в субботу 15 мая 1948 г. и родился Брайан Ино. Это произошло в мелтонском мемориальном госпитале Филлис на восточной

окраине Вудбриджа. Его отец Уильям Ино был, как и его отец и дед, практикующим католиком и вудбриджским почтальоном по призванию — он занимался этой работой с 14-ти лет. Фамилия Ино (произошедшая от французской гугенотской фамилии Энно (Hennot)) была давно известна в восточном Саффолке. Уильям бросил свои обязанности почтальона для службы в британской армии во время Второй Мировой Войны, и в момент окончания военных действий оказался в Бельгии, ожидая возвращения домой. Там ему случилось влюбиться в фламандскую девушку-католичку по имени Мария Бусло — она в положенное время стала его женой. Как пребывающий в мечтательном настроении Брайан Ино в 1996 г. рассказал Бену Томпсону из Independent On Sunday, история обручения его родителей была весьма трогательна: «Будучи там, мой отец влюбился в эту прекрасную девушку — она оказалась дочерью людей, у которых он жил. Она была в немецком трудовом лагере, где строились бомбардировщики «Хейнкель». Когда кончилась война, она очень долго не могла вернуться домой, она весила 70 фунтов и имела годовалую дочь, отец которой куда-то исчез из лагеря, и с тех пор его никто не видел — но мой отец ждал её. Через пару лет они поженились.»[5]

Брайан Питер Джордж Ино — под таким именем он был окрещён в римско-католической церкви Св. Фомы в Вудбридже (остальные его причудливые имена появятся только через несколько лет) — был здоровым ребёнком из рабочей семьи, ещё по сути дела оправляющейся после военных переворотов и, подобно многим британским семьям, изо всех сил старающейся свести концы с концами. Боевые действия уже три года как закончились, но так как американская военная помощь уже давно прекратилась, Англия 1948 года была экономически обессилена. Это был кое-как заштопанный мир бакелита и бронхиальных туманов, в котором банка консервированных ананасов воспринималась как немыслимая роскошь. Однако то тут, то там всё же пробивались зелёные ростки возрождения. В июле лейбористское правительство развернуло Программу Национального Здоровья, и в том же месяце волна оптимизма сопровождала вторые лондонские Олимпийские Игры. Что касается большого мира, 1948-й год был годом берлинского воздушного моста, маоистской революции в Китае и коммунистических запретов в Чехословакии; это был год убийства Махатмы Ганди и выхода в свет антиутопии Джорджа Оруэлла *1984*. Кроме того, это был «год чудес», в котором на свет появились разные изобретения, которым была суждена долгая жизнь: в тот год родились голограмма, долгоиграющая виниловая

пластинка и система чудесной адгезии Velcro. В то же самое время начиналось производство недавно запатентованного транзистора — крошечного металло-полупроводника, способного усиливать электрические сигналы.

Последняя новость вполне могла заинтересовать молодого инженера на парижской радиостанции по имени Пьер Шефер, который в год рождения Ино передал в эфир революционную звуковую радиопьесу *Etude Aux Chemins De Fer* («Железнодорожный Этюд»). Целиком составленный из звуков, записанных в парижском железнодорожном депо, этот звуковой монтаж включал в себя шесть свистящих паровозов, ускоряющиеся двигатели и вагоны, подпрыгивающие на стрелках. Пьеса, считающаяся точкой зарождения *конкретной музыки*, стала предзнаменованием карьеры, в которой было и прото-сэмплирование, и манипуляции с магнитной лентой, и элементарные эксперименты с эхо и реверберацией. «этот момент», — писал один критик о прорывной композиции Шеффера, — ««поезд» современной музыкальной эстетики ушёл со станции, и никогда не вернётся на знакомые старые рельсы.» Вскоре Брайан Ино вскочит на этот поезд и поведёт его по живописным веткам на магистральную линию общественного музыкального вкуса.[6]

Молодость Ино — продукт как возраста, так и непосредственного окружения — могла бы, как и у многих отпрысков поколения «бэби-бума», быть определена по «точкам перегиба», равноудалённым от древнего квазифеодального порядка и наступающей эпохи технологических новшеств, находящимся между старой твердолобой Англией и послевоенным ощущением мира, стремящимся к общественным переменам и культурной модернизации. Даже его детское положение было как бы промежуточным — его сестра по матери Рита в момент его рождения уже пошла в школу, а его младшая сестра Арлетт и брат Роджер появились на свет только в следующем десятилетии. Хотя Брайан с удовольствием играл с гораздо более взрослой сестрой, на протяжении многих лет он оставался фактически «единственным ребёнком», и с ранних лет научился полагаться только на себя. Он как-то сказал, что самый большой подарок, который ему сделали его родители — это возможность надолго оставаться в одиночестве.

Главной заботой Марии и Уильяма Ино были серьёзные экономические трудности. Недельная зарплата почтальона в 1948 г. составляла жалкие 7 фунтов 10 шиллингов (Брайан живо вспоминает «день красного письма» в 1960-м, когда недельная зарплата его отца достигла двадцатифунтовой отметки, причём

полтора фунта уходили на квартплату и столько же на уголь), и пока семья не получила жилплощади от городского совета, им приходилось жить «щека-к-щеке» в доме отца Уильяма в Краун-Плейс, Мелтон. Дом представлял собой осквернённую католическую часовню, в которой совершил самоубийство служивший там священник — что, по законам Ватикана, уничтожило её священный статус.

С появлением на свет Брайана Питера Джорджа семья переехала в муниципальный дом по адресу 21, Куинс-авеню, Вудбридж. Уильям Ино совмещал свои обязанности почтальона с кустарным бизнесом — он ремонтировал ручные и настенные часы («правда, делал это только для друзей и обычно не брал за работу больше шести пенсов») — эта склонность к работе с механизмами, похоже, запечатлелась у Ино в ДНК. Каковы бы ни были житейские лишения, они, похоже, не оказали на юного Брайана ослабляющего воздействия — вскоре, как только он достаточно вырос для того, чтобы играть без присмотра, его стали увлекать уединённые игры, развивающие воображение. У него было не так уж много игрушек, однако он был счастливым обладателем конструктора Bako, а также главной забавы всех малышей той эпохи — игрушечной железной дороги, которую ему особенно нравилось приспосабливать к своим собственным надобностям. Он с математической точностью подкладывал под рельсы книги, создавая небольшой постоянный уклон, а затем пускал поезд по самому плавному пути к земле. Это была первая из многих «систем» Брайана Ино.

Ему также нравилось играть в грязи, но и это заходило дальше обычной лепки «пирожков», которой любят заниматься большинство малышей. Одна из игр указывала на врождённую склонность к инженерному искусству. «этой игре я выкапывал ямку, а потом собирал палочки, недостаточно длинные для того, чтобы перекрыть её, и плёл из них крышу, которую затем покрывал грязью. Потом плёл вторую крышу и тоже покрывал её грязью. Потом просил отца попрыгать на ней, и если крыша его выдерживала, я считал, что добился успеха.»

С ранних лет он любил рисовать — так сильно, что матери иной раз приходилось выпроваживать его из дома погулять. В шесть лет он начал рисовать серию тщательно разработанных домов. Замысловатым образом выполненные, эти выдуманные жилища были органичными футуристическими архитектурными пространствами — и он воображал, как будет в них жить. Они могли балансировать на ненадёжных горных породах, висеть на деревьях в джунглях; через них могла протекать река. Мария Ино впоследствии вспоминала, что даже в детстве «Брайан всегда

искал чего-то не такого, как у всех.»

Все эти провидческие оригинальные выходки происходили задолго до того, как внимание юного Ино захватила музыка. Однако она уже жила в его генах. Брайан Ино не только происходил из древнего рода почтальонов — в его родословной было не меньше эксцентричных музыкантов-дилетантов и исполнителей-любителей. Его дед был саксофонистом и фаготистом (как он утверждал, единственным в довоенном Саффолке) и даже одно время профессионально играл в Германии с парадными оркестрами. Кроме того, он строил и ремонтировал церковные органы, механические пианино, музыкальные шкатулки и колёсные лиры (hurdy-gurdy). Он был настолько предан своим органам («тогдашним синтезаторам», как называет их Брайан), что не мог выбросить даже самый незначительный сломанный компонент. В результате у него скопилась целая коллекция клапанов, клавиш, вентилей, труб и разнообразных механических частей, которыми были заполнены все углы в доме на Краун-Плейс. К концу своей жизни он захотел тщательно преобразить этот хлам в один огромный, «целостный» орган более чем с шестью сотнями труб, который бы протянулся, как некая обширная фантазия Х. Р. Гигера, по всем стенам и углам дома. «Когда он умер, всё это сломали», — впоследствии жалел его старший внук. «Какая жалость. Но он всё же сделал орган, в котором действительно можно было сидеть внутри — вот что это было такое. Орган окружал его со всех сторон.»

Музыка, безусловно, текла у Ино по венам. Уильям Ино в юности был барабанщиком. Он часто играл на свадебных приёмах, на которые приезжал на мотоцикле, в коляске которого лежали барабаны. Однако его старший сын — к тому времени уже успешная международная музыкальная знаменитость — узнал об этом только в конце жизни отца. Уильям Ино производил впечатление самого неразговорчивого из людей. Ухаживанием за Марией он доказал свою способность к романтическим чувствам; кроме того, его лирические наклонности были унаследованы всеми его детьми («Он умел фантастически свистеть», — также вспоминает Ино). Привыкший (как любой почтальон) вставать рано, Уильям часто ехал на велосипеде вверх, к куску общей земли под названием Брум-Хит, расположенному над городом, и смотрел на то, как над морским горизонтом на востоке всходит солнце. Когда Брайан, уже будучи взрослым, узнал о едва заметных поэтических сторонах своего отца, он был поначалу ошеломлён: «Он совершенно не производил подобного впечатления. но, наверное, это свойственно всей моей семье.»

Многие мужчины из рода Ино имели творческие хобби — и у

всех были какие-то врождённые музыкальные способности. Один дядя Брайана был искусным кларнетистом-любителем, другой играл на барабане в вудбриджском духовом оркестре Excelsior Brass Band. Может быть, эти факты как-то объясняют сопровождавшую Брайана всю жизнь очарованность ритмом и инстинктивную (он же всегда называл себя «немузыкантом») способность манипулировать барабанами и барабанщиками. Правда, уши юного Ино были заполнены не только «умпа-умпами» местного духового оркестра.

В большом мире популярная музыка (и технология её записи) широко шагала вперёд. В начале 50-х автор песен и изобретатель из Висконсина Лестер Уильям Полсфасс модифицировал катушечный магнитофон с целью облегчения «наложения звуков» — это было примитивной формой многодорожечной записи. Лес Пол (как его звали в профессии) уже владел патентом на звукосниматель к электрогитаре и приспособил для своих нужд магнитофон, недавно разработанный Джеком Маллином из компании Ampex (финансировал этот проект, в частности, Бинг Кросби — певец, которому Лес Пол часто аккомпанировал). Хотя Пьер Шефер и предвосхитил это, эра студии как инструмента фактически была открыта Лес Полом — тем самым был проложен путь для всё более кружащих голову звуковых эволюций, которые превратили поп-музыку в калейдоскопическую игровую площадку виртуальных реальностей и слуховых иллюзий.

Поп-музыка как средство выражения всего невозможно экзотичного всю жизнь очаровывала Брайана Ино — в самом деле, это одно из определений его собственного музыкального призвания на протяжении последних лет тридцати пяти. Эта увлечённость обязана своим возникновением очень особенным обстоятельствам, при которых поп-музыка впервые вошла в его жизнь. В середине 50-х Брайан начал своё образование в атмосфере чопорных обычаев Монастырской Школы Иисуса и Марии на Вудбридж-Роуд в близлежащем Ипсуиче. Примерно в то же самое время Элвис Пресли и рок-н-ролл начинали своё неотразимое вторжение в мир западной молодёжи, принося яркую дрожь освобождающей сексуальной энергии в миллионы ни о чём не подозревавших юношеских спален. Везде, от Мемфиса до восточного Саффолка, начинал стучать молодой пульс рок-музыки, и бесцветный послевоенный мир начинал окрашиваться в бодрые цвета. Подростков внезапно стали определять не как молодых взрослых, а как суверенный демографический элемент — тинейджеров.

Воздействие Пресли, конечно, чувствовалось и в патриархально-ограниченном Вудбридже. Действительно,

местный народ уже был осведомлён об обаянии ритм-энд-блюза, кантри и блюза — той музыки, которую сам Пресли усвоил и и по-своему изложил для белой американской (и следовательно, всемирной) публики. Благодаря двум местным военно-воздушным базам, маленький саффолкский анклав вполне мог называться одним из эпицентров Британии в том, что касалось хиповой музыки — ведь новаторская американская поп-музыка просачивалась в повседневную жизнь из музыкальных автоматов бесчисленных городских кафе и из магазинов культтоваров на базах, где продавались последние американские пластинки. Однако настоящий материал иногда должен был с трудом пробивать себе дорогу посреди избитой доморощенной духовной пищи; Ино так рассказывал об этом в 1988 г. в разговоре с Чарльзом Амирханяном: «каждом городском кафе были эти жалкие, никуда не годные английские варианты людей типа Клиффа Ричарда, Крейга Дугласа и всяких прочих скверных эстрадных певцов. Но из-за присутствия громадного американского контингента посетителей, им приходилось иметь и ритм-энд-блюзовые оригиналы этой музыки. Так что я знал, что мне больше по вкусу.»

Для Ино в его до-юношеском возрасте значение прорывного хита Пресли "Heartbreak Hotel" состояло не столько в исполнении, как бы оно ни было страстно и энергично, а скорее в сильно обработанной звуковой ауре, обрамлявшей певца с его голосом. Глубокая, напоминавшая звук в колодце реверберация заставляла голос Пресли мерцать какими-то неземными обертонами — и такой звук был совершенной новостью для английских ушей. Этот эффект — плёночная задержка — был доведён до совершенства первым продюсером Пресли Сэмом Филлипсом в мемфисской студии Sun при помощи двух катушечных магнитофонов Ampex 350. Ранние сорокапятки Пресли были одними из первых примеров записей, чья эстетика в равной мере основывалась как на верной передаче исполнения, так и на искусственных студийных компонентах. Никто из родственников не мог объяснить любопытному Брайану, что это за новый звук, и от этого колдовская сила новой музыки возбуждала его ещё сильнее.

Были и другие примеры этой «таинственной музыки». Двумя другими любимыми сорокапятками Ино из той эпохи были "Chicken Necks" Дона и Хуана — хвалебная песнь одноимённым куриным органам («Цыплячьи шеи») — и взрывная вещь Литтл Ричарда "Tutti Frutti". Брайану особенно нравилась фонетическая барабанная дробь её вступления («а-уоп-бам-а-лу-боп, а-уоп-бам-бум») и текст, в котором содержался целый пышный и часто едва разбираемый перечень слов, никогда раньше не слыханных на

степенных британских поп-записях. И в самом деле, по сравнению с пресной домашней пищей, которая готовилась на «Лёгкой программе» Би-Би-Си или в «Субботнем Клубе» Радио Люксембург, который нравился его сестре, эта музыка казалась телепортированной из некой невероятно чарующей параллельной вселенной. «никогда не могу никому объяснить, в чём был эффект всего этого», — сказал Ино в 1978 г. журналисту Лестеру Бэнгсу, — «не Элвиса Пресли, а более странных вещей, типа "Get A Job" The Silhouettes и "What's Your Name" Дона и Хуана — акапелльного материала, о котором у меня не было никакого понятия. Это была как бы музыка ниоткуда, и она очень мне нравилась.»

Такие залитые эхом и реверберацией ритм-энд-блюзовые пластинки с вокальной гармонией (впоследствии к ним пристало общее название «ду-уоп»), как "Get A Job", были загружены чистыми вокальными дискантами и стихами, полными юношеской бравады, ясноглазой мечтательности и безответной страсти. Подобно легионам своих современников, The Silhouettes, филадельфийский квартет с госпел-корнями, принёс возвышенную манеру и тоскующий тенор церковной музыки на мирской алтарь поп-музыки, создав гимны страдающих тинейджеров — не говоря уже о поражённых саффолкских малышах. "Get A Job" The Silhouettes до сих пор остаётся самой дорогой для Ино сорокапяткой той эры, а следом за ней идёт "Life's Too Short" The Lafayettes (это название — «Жизнь слишком коротка» — вполне могло бы быть главной максимой нашего героя). Покупка своей первой пластинки ("Get A Job") в вышеупомянутом магазине культтоваров на американской базе по иронии судьбы совпала с клятвой, которую дал сам себе Ино — *никогда* не устраиваться на работу. Это был не столько жест юношеской лени в качестве раннего примера типичной характерной особенности Ино (желания «работать, уклоняясь»), сколько реакцией на долгие, отупляющие часы сверхурочной работы, которой приходилось заниматься его отцу, чтобы свести концы с концами. Через много лет, когда Брайан уже назначал громадные суммы за свои услуги в качестве музыкального продюсера с международной репутацией, Мария как-то спросила его, не думает ли он когда-нибудь получить «настоящую работу». Если не считать нескольких месяцев, когда его услуги художника предлагались на досках бесплатных объявлений в южном Лондоне, Брайан никогда не думал ни о чём таком.

Повседневный мир не мог и надеяться состязаться с ультракрасочными стимуляциями рок-н-ролла — музыки, сопровождаемой столь же притягательным универсальным

футуристическим языком. Идиоматический лексикон Comets, Del-rons и Velvetones отражал последние нововведения в американских высокотехнологичных разработках; это были звучные аналоги броских «плавников» на автомобилях «Кадиллак», а также обтекающей аэродинамики и сверкающей аппаратуры разворачивающейся космической гонки. Столь же ультрасовременные машины для устройства конца света стояли без дела в ангарах близлежащего Бентуотерса, и всё же со стороны тихой семейной жизни Вудбриджа с её почтальонами, монашками и неаэродинамическими поездами казалось, что вся эта новая технократия находится где-то в другой галактике.

Тем временем в других местах современная технология испытывалась, доводилась до крайностей и переворачивалась вверх дном для всяких художественных целей. В 1956 г. была выпущена песня Линка Рэя "Rumble" — инструментальный хит-сингл, звучащий в котором зачаточный звук фуз-гитары — первый в мире грамзаписи, и впоследствии умело использованный Ино в экстравагантных новых формах — получился, когда Рэй изрезал колонку своего усилителя «финкой». В ноябре сверстники Рэя с базы американских ВВС в Бентуотерс были сами готовы «загрохотать» (rumble), когда танки хрущёвской Красной Армии сокрушили антикоммунистическое восстание в Венгрии и краткая оттепель в Холодной Войне вновь сменилась опасными морозами.

Какой бы страшной ни была глобальная ситуация, жители Вудбриджа продолжали жить своей повседневной жизнью — как и миллионы других граждан мира, находящихся в ядерном полумраке — и старались не вспоминать о смысле существования своих американских соседей. Голова юного Брайана Ино была, конечно, занята совсем не предстоящим апокалипсисом — а в основном американскими поп-пластинками, несмотря на то, что подробности их происхождения оставались непостижимыми, а большинство обожаемых им артистов были безликими загадками: «молодости на меня самое большое влияние оказал, наверное, Литтл Ричард. когда я впервые увидел его фотографию, то подумал: «О, он чёрный, это интересно»; потом я постепенно понял, что все остальные тоже были чёрные.»[7]

Однако кругозор юного Ино был каким угодно, только не ограниченным. В детстве родители брали его с собой, когда ездили к его бабушке в бельгийский городок Буггенхоут, равноудалённый от Брюсселя, Гента и Антверпена. Этот опыт, соединённый со знанием американского населения Вудбриджа, значил, что мир за пределами Восточной Англии был для него вовсе не закрытой книгой. Подобно многим своим сверстникам, Ино вытягивал информацию о внешнем мире из учебников,

комиксов и журналов. С приближением половой зрелости он, как и многие тысячи других британских школьников с играющими гормонами, испытал непреодолимую тягу к журналу National Geographic с его яркими фотографиями туземок в дезабилье — это было одно из немногих мест, где было можно «законным образом» наслаждаться видом женской наготы (табуированной во всех прочих местах). Подобные картинки, похоже, затронули в юном Брайане какую-то особенно созвучную струну, и стереотип сладострастной амазонки оставался фетишем его фантазии долгое время и во взрослом возрасте (в чём он часто признавался).

Однако кайф от до-юношеского вуайеризма испытывал конкуренцию со стороны множества новых музыкальных явлений с той стороны Атлантики. Это, в частности, были благозвучные страдания "Tragedy" в исполнении The Fleetwoods, слезливый ду-уоп "Daddy's Home" от Shep & The Limelites, какая-то мрачная переработка детского стишка "Little Star", сделанная The Elegants, и песня африканского происхождения "The Lion Sleeps Tonight" в исполнении The Tokens — эта вещь могла бы быть созвучным аккомпанементом для образов милашек из сумеречных саванн в журнале National Geographic. Ино также был сражён малоизвестной песней Бадди Холли "Wait Til' the Sun Shines Nellie", которая — как и многие по-настоящему любимые им песни — была упакована в потусторонние эхо-эффекты. «Для меня эти пластинки являются неотъемлемой частью моих тогдашних впечатлений», — вспоминал Ино в 1973 г. в разговоре с Яном Макдональдом из NME. «Они очень сильно связаны с моей юностью и образуют первый массив музыки, который имел для меня эмоциональный смысл. Качество звука там очень странное и труднообъяснимое — наверное, благодаря примитивной технике звукозаписи того времени.»

Звуковые горизонты американской поп-музыки расширялись, но и в более утончённых частях американской музыкальной карты шёл не менее неограниченный прогресс. *Анфан-террибль* авангардной музыки Джон Кейдж уже сделал окончательное заявление в музыкальном модернизме своей пресловутой пьесой 1952 года "4'33"". Представляя собой четыре с половиной минуты откровенной тишины, она была слуховым эквивалентом картин из белого холста русского «супрематиста» начала XX в. Казимира Малевича, приглашавших публику задуматься над самой природой живописи. Пьеса Кейджа работала аналогичным образом, позволяя слышать мельчайшие случайные звуковые детали: далёкий шум уличного движения, тикающие часы, биение сердца наполняли пространство «композиции», тем самым ставя

вопрос о различии между звуком и музыкой. В начале 50-х Кейдж также создавал звуковые произведения с использованием ранних IBM-компьютеров на перфокартах, сочинял музыку для радиочастот и — в таких пьесах, как *Williams Mix* — создавал звуковые коллажи из сотен случайных электронных шумов.

Возможности электронного звука исследовались и такими людьми, как Карлхайнц Штокхаузен — ученик Оливье Мессиана и одно время ассистент Пьера Шеффера, он провёл большую часть 50-х, революционизируя дармштадтскую школу музыки при помощи своих композиций в стиле *elektronische musik*. В то же самое время венгерский композитор Дьёрдь Шандор Лигети, учась в Кёльне, изобретал свою «структурную музыку» — предвестник минимализма. Французский пионер *конкретной музыки* Эдгар Варез, провидец, говоривший об электронных композициях ещё в 20-х годах — правда, его идеи всегда шли далеко впереди технологических инноваций — в 50-е годы вернулся к композиции с плёночным коллажем *Deserts*, устрашающим воплощением атомного века. Если же говорить о более насущных вещах, то в 1954 г. в принстонских лабораториях концерна RCA инженеры-электронщики Гарри Олсен и Герберт Белар создали матрицу из транзисторов, резисторов и медных проводов размером в комнату и назвали её "Mark 1". Это был первый в мире синтезатор звука.

Всем этим новостям ещё только предстояло проникнуть в саффолкские глубины — на родине Ино и рок-н-ролл был достаточно революционен. Сводная сестра Брайана Рита — которой в то время, когда открывались пост-элвисовские шлюзы, было лет десять — разделяла вкус брата к рок-н-роллу, ведь это был саундтрек её юности. Поскольку дело происходило в заполненном американскими лётчиками Вудбридже, за расцветающей Ритой вскоре начали ухаживать поклонники-американцы. Один из них был в особенности хорош тем, что снабжал свою подружку — а следовательно, и Брайана — самыми последними пластинками. Рита в конце концов вышла замуж за американского лётчика и переехала в Сиэттл. В *Годе с распухшими придатками* Ино вспоминает тот трогательный день, когда семья везла уезжающую в США Риту в аэропорт (правда, Мария, беременная Арлетт, не смогла поехать). В начале 60-х американский северо-запад был очень далеко от Саффолка.

Брайан был особенно близок Рите. У обоих было живое воображение. Как-то раз им показалось, что они видели НЛО, низко летящий над саффолкскими окрестностями. «до сих пор не знаю, было ли это наше общее воображение, или это на самом деле был НЛО», — признался Ино в 1990 г. Майклу Энгельбрехту.

«Всё это было довольно просто: мы были в саду в сумерках, и увидели в небе объект, который явно не был самолётом. Это был длинный — странно всё это звучит — объект зеленоватого цвета с окнами странной формы. Там были не круглые окна, а в форме телевизионных экранов.» Это впечатление было столь нереально, что уже взрослый Ино как-то написал Рите и попросил её подтвердить, что всё это было на самом деле — и она ответила утвердительно. Может быть (так, наверное, думал он), как раз отсюда и возникла «музыка открытого космоса»?[8]

Близкие контакты музыкального вида продолжали оказывать влияние на впечатлительного Брайана. Друг семьи Ино, которого Брайан знал как «дядю Стэна», был увлечённым коллекционером свинговых пластинок, и когда в конце 50-х ему пришлось уехать из района Вудбридж, он оставил свою немалую коллекцию друзьям. Стэн любил музыку биг-бэндов конца 40-х, особенно Джека Тигардена и Рэя Конниффа — Брайана особенно привлекала вокальная группа оркестра Конниффа с её «роскошным, мягким, шёлковым звучанием».

Не меньшее влияние на него оказывал и брат отца, Карл Отто Ино (это имя было дано в честь пребывания его отца в Германии). Пейзажист-любитель, специалист по ремонту фарфора, когда-то (неизбежно) почтальон и в конце концов вудбриджский городской садовник, он уже прожил богатую, красочную жизнь, когда племянник попал под его обаяние. Он был кавалеристом британской колониальной армии в 30-х годах в Индии; его жёсткие чёрные волосы и смуглые черты лица (эти визуальные характеристики определённо обошли стороной бледного светловолосого Брайана — хотя его младший брат Роджер всё же унаследовал ген, отвечающий за тёмные волосы) подчёркивали особенное родство со всем индийским. В типичной Ино-манере взгляды Карла на жизнь радикально изменились после несчастного случая на транспорте — в его случае это было падение с лошади — после чего он стал местным жителем, променяв военную службу на образ жизни, представлявший собой пасторальный эквивалент пути хиппи. Брайан описывает «мистические» подвиги дяди со смешанным чувством гордости, веселья и почтения — он вспоминает, как Карл вернулся с Востока с «несколькими очень экзотическими теориями о перевоплощении и тому подобное, которые поразили саффолкских фермеров своей чрезвычайной странностью. Он поистине был представителем экзотики в нашем городе.»

Карл Ино много путешествовал по Востоку, увлекался гашишем и опиумом и даже какое-то время провёл в докоммунистическом Китае; в Вудбридже он вновь обосновался

уже после Второй Мировой Войны. В его маленьком доме жили его жена Фрида, семнадцать кошек и ручная галка. Там же находилось настоящее собрание всяких экзотических предметов, в том числе «мечи, флаги, доспехи, скелеты и старые инструменты». Именно Карл познакомил девятилетнего Брайана с современным искусством при помощи своей библиотеки миниатюрных монографий *Метуэновский Мир Искусства* — при каждом посещении своего юного племянника он, тщательно выбрав одну-две из них, давал ему почитать. Брайана эти книги сразу же очаровали — особенно та, что была посвящена творчеству голландского модерниста Пита Мондриана. Особенное впечатление на него произвели две картины: *Бродвейское Буги-Вуги* и *Победа*. Обе представляли собой ярко пигментированные геометрические абстракции, вдохновлённые похожей на координатную сетку схемой нью-йоркских улиц и ячеистыми формами городских небоскрёбов. В этих картинах пульсировала ощутимая музыкальность, дистиллирующая очень своеобразную сущность Манхэттена до смелых ритмических форм, линий и ярких цветных ромбов. Картины Мондриана столь основательно воспламенили воображение Брайана, что как только он их увидел, то сразу же понял, что хочет быть художником.

Когда Ино не был занят творческими делами, одним из его любимых занятий было обследование обширных лесов и полей, окружавших Вудбридж. Он также провёл много часов в велосипедных поездках по местным дорогам и походах по заливным лугам вдоль реки Дебен, где, отдавшись воображению, впитывал в себя картины широких горизонтов, сверкающих по илистому устью реки. Действительно, сегодня Ино говорит, что самые его яркие воспоминания детства связаны с пребыванием в одиночестве: «Помимо обычной юношеской меланхолии, я никогда не считал себя одиноким ребёнком. Однако мне нравилось чем-нибудь заниматься в одиночестве; я был вполне удовлетворён своим собственным обществом. Я не припомню, чтобы мне было скучно, и если нельзя было заняться ничем другим (например, в плохую погоду), мне было вполне хорошо сидеть дома за чтением *Пирс-Циклопедии*… В детстве у меня было одно хобби, о котором я никому не рассказывал (я бы рассказал, но не знал никого, кому бы это тоже было интересно!). Я собирал ископаемые остатки. В Восточной Англии, которая так недавно находилась под водой, их было сколько угодно, и даже копаясь в отцовском саду, можно было уже через несколько минут что-нибудь найти. Мне нравилось ездить на велосипеде на старые карьеры и каменистые пляжи и смотреть, что там можно найти — я брал с собой сэндвич и термос и фактически проводил день в

одиночестве, возвращаясь домой с наступлением сумерек. Мне это очень нравилось.»

Чувство сознательного одиночества, безусловно, играет важную роль во многих медитативных произведениях Ино — наиболее полно это настроение отражено в альбоме 1982 г. *On Land*, каждая из вещей которого основана на конкретных воспоминаниях о посещавшихся в детстве местах и на эмоциях, вызванных изучением карты со знакомыми с детства ориентирами. Но даже там создаваемая атмосфера пробуждает не столько сентиментально-тоскливые чувства, сколько ощущение сосредоточенного сенсуального опьянения. «Ощущение некого одиночества в моей работе, по-моему, не имеет отношения к жалости к самому себе; оно также не приторно, а скорее говорит о задумчивости», — подчёркивает Ино. Тем не менее, это качество может пробудить сильное чувство ностальгии и у слушателя, и у исполнителя. Ино однажды рассказал, какое острое действие на него произвёл один конкретный звук в "The Lost Day" — пьесе из *On Land:* «вдалеке слышится этот звук маленького колокольчика. На самом деле это не колокольчик; это звук пианино Fender Rhodes при очень, очень тихом исполнении. Каждый раз, когда я его слышал, у меня возникало ощущение, которое я не мог объяснить… На рождество я поехал домой к родителям. В день рождества я пошёл прогуляться. Мои родители живут рядом с рекой. Я шёл, и вдруг услышал этот звук — это был звук металлических растяжек, ударяющихся по мачтам яхт. На яхтах стоят металлические мачты, и звук был совершенно идентичен. И я внезапно понял, откуда я его взял.»

В Вудбридже юный Ино был довольно-таки своеобразной фигурой. «Не то чтобы у меня не было друзей», — подчёркивает он, — «однако поскольку я был католиком, мы с соседями ходили в разные школы. Моя школа находилась за несколько миль от города, и поэтому в школе и вне школы у меня были разные друзья.» Его вудбриджские друзья-англиканцы похоже, не питали особого почтения к его религии и время от времени дразнили его «римской свечой», но больше ничего плохого не делали.

Он часто встречался со своими вудбриджскими друзьями в ещё одном любимом месте — маленьком пустыре на задворках Касл-стрит, который они называли «западнёй». На этом месте когда-то стоял детский сад (в который, кстати, ходил Уильям Ино), но теперь там всё сильно заросло, и это было идеальное убежище, где можно было разбить лагерь в кустах шиповника или покачаться на верёвке, привязанной к крепкой ветке какого-нибудь дерева. В 1985 г., в порыве сдержанной щедрости, Ино купил этот заброшенный и заваленный мусором оазис за 15 тысяч

фунтов. Его целью было спасти его от вторжения застройщиков, и, препоручив ответственность за него вудбриджскому городскому совету, он надеялся, что это место останется игровой площадкой для подрастающих поколений местных детей. К сожалению, земля оставалась в почти таком же запустении, и между Ино и местным советом возникли трения. В то время как Ино высказывал озабоченность тем, что в Вудбридже становится всё меньше зелени, и хотел, чтобы эта земля (по цитате из Ipswich Evening Star) «сохранилась в качестве зелёного лёгкого», совет отказался заплатить за вывоз мусора с площадки. Его представитель (также процитированный в газете) довольно раздражённо заключил, что «Мистер Ино делал городскому совету некоторые предложения, относительно того, что там могло бы быть устроено некое общественное место, но в данном случае нам не следует брать на себя финансовую ответственность за расчистку участка, находящегося в частной собственности. Думаю, что его владелец располагает большими средствами, чем городской совет.»[9]

Девятилетний Брайан Ино и вообразить себе не мог, что когда-то он будет достаточно богат для того, чтобы покупать участки земли в своём родном городе — не говоря уже о том, чтобы бороться с его мелкой бюрократией. В 1957 г. он всё ещё *играл* в «западне» — хотя, в том числе благодаря литературной смеси от дяди Карла, мир за пределами Вудбриджа соблазнял его всё больше. От рождения замкнутый и сосредоточенный школьник становился всё более уверенным в себе и начинал «расправлять крылья» в других областях.

В школе Ино стал классным шутом и начал жить своим умом; он так рассказал об этом Лестеру Бэнгсу: «Не могу припомнить, что конкретно я делал; помню только, что старался держать равновесие между сообразительностью, достаточной для того, чтобы не иметь проблем в школе — т.е. чтобы ко мне особо не цеплялись учителя — и повышенной развитостью. Мне всегда удавалось быть как бы на шаг впереди. Я был вполне способен выполнять все задания, потому что я был одним из самых толковых ребят — я даже вполне сознательно вёл кое-какие тайные исследования, чтобы оставаться достаточно смышлёным и сохранить в этом смысле свободу.»

Многие из этих «тайных исследований» были начаты благодаря упомянутой Ино *Пирс-Циклопедии*, которую ему подарил отец на девятый день рождения. Альманах размером с порог, полный сжатых фактов, адаптированных историй, научных диаграмм, географических феноменов и прочих общих знаний, это был Интернет того времени, дающий развивающемуся мозгу

Ино бесконечную стимуляцию. Как-то раз в выходной Ино прочитал там историю календаря, и на следующей неделе обрадовался, когда его учительница миссис Уотсон спросила на уроке, знает ли кто-нибудь что-нибудь об этом. Брайан поднял руку и выдал грамотное описание перехода от римского к григорианскому календарю и точное количество минут и секунд в году. «этого момента», — вспоминает он, — «она стала испытывать ко мне некий благоговейный страх, что дало мне на её уроках полную свободу.»

В начальной школе для Ино был один большой недостаток — «ужасное качество пищи», и каждое утро было отравлено ожиданием обеденного перерыва.

Достаточно способный, чтобы держать монашек в страхе и выдержать «одиннадцатилетний» экзамен, Ино перешёл в ближайшую католическую «грамматическую школу» в колледже Св. Иосифа в Биркфилде, Ипсуич. Он начал там учиться в сентябре 1959 г. Школа, расположенная посреди зелёных газонов, на которых происходили жаркие сражения в крикет и регби, управлялась католическим братством ордена Жана-Батиста де ля Салле. Для учеников считалось хорошим тоном принимать какое-нибудь имя из орденской номенклатуры в качестве части совего собственного имени. Таким образом крепкое саффолкское имя Брайан Питер Джордж Ино стало невозможно экзотическим Брайан Питер Джордж Жан-Батист де ля Салле Ино.[10]

Несмотря на прилежную учёбу и воскресные причастия в церкви, похоже, что католицизм имел весьма поверхностное влияние на этого теперь как бы напоказ названного юношу. Вместо этого, лёгкая связь с религией (по крайней мере, за пределами школы) просто добавляла что-то ещё к его общему ощущению того, что он слегка не такой, как все. По мере продолжения учёбы в «грамматической школе», он понял, что уже более уверенно может отбрасывать наиболее ханжеские атрибуты католического образования, как и признался Лестеру Бэнгсу: «… там были все эти дела типа «ты попадёшь в ад», и монахини описывали, что там с тобой будет. Не думаю, что я воспринимал это достаточно серьёзно, чтобы на меня это произвело настоящее впечатление, потому что примерно в 14 лет вся эта теория начала конфликтовать с тем, как я собирался вести себя — и я выбрал последнее, не чувствуя особой вины.»

Искусство быстро стало его любимым предметом — и в школе, и вне её. Слово Ино: «десять с чем-то лет я начал рисовать акварели, и очень живо помню, как сидел, скрестив ноги, на тенистых тропинках с блокнотом на коленях и коробочкой «Виндзоров» и «Ньютонов». Мне нравились разные сорта

карандашей для рисования, и я гордился тем, что у меня были все — от 3H до 6B. Помню, я как-то сел, чтобы начать рисовать, и спугнул ужа, который вывернулся из-под меня и умчался в подлесок. Я до сих пор вспоминаю такие моменты, как счастливейшие во всём моём детстве: когда я был в новом месте, типа такого, у меня внутри рождалось некое забавное чувство. Наверное, и сейчас, когда я делаю что-то новое, я ищу это забавное чувство.»

Школа Св. Иосифа была типично строгой «грамматической школой» конца 50-х, но там была и своя просвещённая сторона — известный в округе дискуссионный клуб и сравнительно прогрессивный подход к расписанию занятий: тем, у кого не было особой склонности к академическим занятиям, предлагалась так называемая «деревенская наука» (т.е. фермерство). Ино, натуру которого едва ли можно было назвать академической, был весьма эрудирован и по большей части мог повторять свой старый фокус — делать ровно столько работы, чтобы вызвать доверие учителей, таким образом добиваясь, чтобы они оставили его в покое. Ему особенно хорошо давалось искусство, но в играх он был плох (лишь однажды он забил один «совершенно таинственный гол» в в матче по минифутболу). Предпочитая английский арифметике, которая ему никак не давалась (любопытно, учитывая его последующее увлечение числами и системами), Ино не очень-то походил на образцового ученика. Однако благодаря его уживчивому характеру переход к старшим классам не оказал на него травматического воздействия, и он, кажется, провёл годы в «грамматической школе» в состоянии радостного изумления — очень немногое отвлекало его от внешкольных увлечений. И в самом деле, самое сильное впечатление, какое он соблаговолил вспомнить из своих дней в школе Св. Иосифа, имело отношение к удовольствию, которое он получал от ежедневного пения гимнов в зале: «чем печальнее они пели, тем больше мне это нравилось».

Гимны очаровывали Ино ещё до школы. У его деда — среди многих клавишных приспособлений — было несколько механических и заводных пианино; Брайан был в особенном восторге от одного из них — механического пианино, при помощи вращения рукоятки извергавшего из себя восторженный инструментальный вариант «Иерусалима». Наверное, не просто так эта мгновенная музыка, не требовавшая музыкального «умения», а всего лишь работы с простым механизмом, привлекала его сильнее, чем многие другие, не столь мгновенно «вознаграждающие» инструменты, которыми был завален дом его деда. Однако вскоре он уже стал «воздействовать» на инструмент, добавляя свои собственные дырки на рулоны перфорированной

бумаги, управлявшие музыкальной нотацией. Пронзительные дисканты и пилящие каденции гимнов (пусть и не их благочестивые тексты) впоследствии прозвучат неявным эхом во многих его инструментальных произведениях.[11]

В социальном смысле Ино был типичным юношей в состоянии гормонального смятения и ему — что также типично — было не очень удобно в своей собственной «шкуре». «Мне казалось, что я ужасно безобразен, и что у меня никогда не будет девушек», — признавался он, дальше рассказывая о том, как он пытался скомпенсировать свои воображаемые недостатки. «начал развивать в себе некоторые эксцентрические качества (или поощрять те, которые уже могли у меня быть), надеясь таким образом понравиться девушкам. И думаю, что это в какой-то мере действовало. В школе была одна девушка — Элис Норман — в которую все (и я тоже) были безумно влюблены, но она была столь красива, что казалась недосягаемой. Никто даже не осмеливался подойти к ней. Однажды она просто подошла и заговорила со мной; я не мог поверить, что это на самом деле, но. наверное, это подействовало.»

Одной из «эксцентричностей», которую он вполне мог употребить для привлечения противоположного пола, был его интерес к музыке. Летом 1964 г. этот интерес вышел на новый уровень, когда они с друзьями Пэтом Бумом, Колином Кингом и Элджи Греем (они регулярно встречались в местном молодёжном клубе в Мелтоне) организовали группу. Подобно нескольким дюжинам других провинциальных команд из молодёжных клубов 1964 года, они назвались «Чёрными Тузами» (и, как большинство других, они, во-первых, едва ли могли быть белее, а во-вторых, до «тузов» им было очень далеко). «Карьера» «Чёрных Тузов», первоначально организованных как акапелльная группа, свелась к одному летнему концерту в мелтонском молодёжном клубе — Ино играл что-то элементарное на барабанах.

Единственное воспоминание об этой команде — выцветшая чёрно-белая фотография-портрет, украшающая стену иновской студии. На ней Ино, похожий на какого-то не достигшего половой зрелости Брайана Джонса, обозревает мир из-под непроницаемых тёмных очков и белокурой чёлки.

Та Британия, на которую он смотрел, переживала переходный период. 1964-й был годом «скачка» сразу в нескольких отношениях. Избрание лейбористского правительства Гарольда Уилсона в октябре этого года положило конец тринадцатилетнему правлению тори, но это был всего лишь один элемент в общем климате оптимизма, предвестниками которого были почти полная занятость, небывалый подъём западной

экономики и рост уверенности после недавних спадов, вызванных кубинским ракетным кризисом 1962 года и убийством Джона Ф. Кеннеди в ноябре 1963-го. Если лицо популярной культуры ещё не расцвело всеми цветами радуги, то на её щеках уже появлялся румянец. The Beatles прочно заняли своё место в сердцах нации, а их влияние — как стилистическое, так и музыкальное — становилось вездесущим. Юношеская непочтительность и самообладание Великолепной Четвёрки отражались также в буме в области сатирической комедии, который наступил после открытия Истэблишмент-Клуба Питера Кука и выхода на телевизионный экран такого шоу Неда Шеррина и Дэвида Фроста, как *Такая вот была неделя*. Лондон готовился свинговать, и — как продемонстрировали The Beatles — провинциальная Британия не слишком от него отставала.

Что касается Саффолка, Брайан Ино, уже решившись любой ценой избежать скучной перспективы существования «девяти-до-пяти», стал подумывать о том, чтобы поступить в художественный колледж. Живопись была единственным предметом, в котором он превосходил других — хоть в конце концов и выдержал четыре экзамена за курс средней школы (в том числе, как ни странно, математику). Последнее обстоятельство, как твёрдо уверен Ино, было всего лишь результатом грубой бюрократической ошибки. Парень, который сидел впереди его, был в математике чем-то вроде вундеркинда, однако необъяснимым образом провалился на экзамене. Брайан считает, что их бумаги перепутали.

Если его академическая подготовка была не очень замечательна, то духовное образование было и вовсе ничтожно. Результатом пятилетних поучений со стороны Братства ордена де ля Салле было — что, конечно, иронично, но не беспрецедентно — то, что Брайан Ино превратился в атеиста. Он безо всякого стеснения носил показное имя, пожалованное ему монастырём Св. Иосифа, но что касается хотя бы малейших следов католического благочестия — за исключением лёгкого чувства вины по поводу того, что он слишком «наслаждается жизнью», посещавшего его и во взрослом возрасте — то это благочестие было лишь попусту израсходованным вином для причастия. Для отступника Брайана Ино богами стали искусство и музыка, а новой церковью — художественная школа.

3. Вот он идёт

В комнате, полной кричащих людей, интересен становится тот, кто шепчет.

(Петер Шмидт)

N nothing O on T this E earth B betrays O our O own K karakter S so

(«Ничто на этой земле так не выдаёт наш характер») — мнемоническая запись в записной книжке Ино, 1968.

Наша дружба похожа на какой-то грохочущий придаток.

(Том Филлипс о Ино)

В конце лета 1964 г. Ино, вооружённый своими средними оценками на школьных экзаменах, сменил полушерстяные блейзеры и священную атмосферу школы Св. Иосифа на совершенно другую образовательную среду — Ипсуичскую Школу Искусств. Шестнадцатилетнему ученику, подготовленному лишь на самом базовом уровне, было невозможно получить полновесную стипендию от совета графства, и ему пришлось идти в ближайший к дому колледж. Случилось так, что в 1964 году крошечный художественный факультет Ипсуичского Гражданского Колледжа никак не мог набрать положенного числа студентов, так что принимались все заявления. То, что он на краткое время оказался одним из самых радикальных британских художественных учебных заведений своей эпохи, стало весьма значительным доказательством интуитивной прозорливости Ино.

Ипсуичская школа искусств, возглавляемая преподавателем-«диссидентом» Роем Аскоттом, не могла бы быть большей противоположностью недавно покинутой «альма-матер» Ино. Аскотт был пионером в своей области; из-за его чрезвычайно необычного педагогического подхода он уже был уволен со своей прежней должности директора Илингской художественной школы. Там он основал так называемый «Фундаментальный курс искусства», разорвавший методику формального художественного

образования и заменивший её методикой, основанной на дезориентирующих психологических играх. В Ипсуиче Аскотт собрал вокруг себя маленький преданный «штаб» — некоторые его члены также были беглецами из Илинга. Их коллективный подход к преподаванию был основан скорее на экзистенциальных психодрамах Р. Д. Лэйнга и либеральном «самообучении» Саммерхиллской Школы А. С. Нила, чем на программе традиционных художественных школ, где основной упор делался на изучение определённых технических приёмов. В системе приоритетов Аскотта главная роль отводилась не выставлению оценок и не обучению рисованию, а приобретению вторичных умственных навыков и способности к концептуальному мышлению. Аскотт также был одним из первых (и очень горячим) сторонником кибернетики — т.е. изучения сложных коммуникационных систем и их структур — и помещал свои идеи на образовательную арену, чем часто вызывал презрение со стороны академического истэблишмента.[12]

Увлечённый, хотя с ещё не совсем обсохшим молоком на губах, Брайан Ино прибыл в художественную школу с коробочкой творений, написанных акриловыми красками и смутными стремлениями стать художником — возможно, в стиле своих любимых Малевича или Мондриана. Режим Аскотта тут же перевернул все его сложившиеся мнения с ног на голову. С самого первого дня стало ясно, что принятая структура формального художественного образования должна быть полностью отброшена и заменена графиком, столь перекошенным в сторону концептуализма и психологического развития, что даже сегодняшние студенты-художники побледнели бы от ужаса. Для Ино методы Аскотта стали жизненно важным «полигоном». Первое, что ему было предложено сделать — это отложить краски и принять участие в неком ролевом упражнении: «этом маленьком ипсуичском колледже нас было всего 36 человек; мы разбились на пары, и каждой из 18-ти пар было дано задание придумать некую игру, идея которой заключалась в том, чтобы проверить всех остальных участников группы — они должны были сыграть в эту игру, пройти её, а мы должны были посмотреть, как они играли, каковы были их реакции, какой выбор они делали, т.е. составить некое описание данного человека, его психологически-поведенческое описание.»

Эти игры понравились Ино. В самом деле, казалось, что все его 16 лет медленно накопленных, скромно-эксцентричных впечатлений были подготовкой к восприятию этого духа либеральной художественной школы. В каком-то смысле Ипсуич был просто ещё одной игровой площадкой, на которой могло бы

«разойтись» его воображение, но в более глубоком смысле, тут поощрялись самые странные наклонности и открывались более широкие горизонты.

Вскоре он сбился с ног, ежедневно в приподнятом настроении совершая недолгую велосипедную поездку в колледж, чтобы получить очередную дозу опьяняющего разрушения ожиданий. Однако не все были столь оптимистично настроены в отношении новаторских приёмов Аскотта. Ино вспоминал в интервью журналу Keyboard Wizards в 1985 г.: «Первый семестр был посвящён разрушению тех готовых ответов, которые могли быть у студентов. В самом деле, у троих ребят в то время случились нервные срывы. Этот первый семестр был специально направлен на то, чтобы ликвидировать вред, нанесённый всем нам нашим образованием. Отбрасывались старые правила, говорившие: «Это возможно, а это — нет». Вместо этого мы слышали: «Мы не собираемся говорить вам, что возможно, а что — нет, мы собираемся научить вас техническим приёмам, которые помогут вам в любой момент учитывать все возможности.»»

Методы Аскотта имели мало отношения к уже накопленным физическим «произведениям», и когда Ипсуич посещали инспекторы Образовательного Департамента, они поражались тому, что студенты, вместо того, чтобы корпеть над мольбертами и аппликациями, разыгрывали некие загадочные пьесы или занимались гештальт-играми. О картинах напоминало только их отсутствие. Дни Аскотта были неизбежно сочтены (вскоре его опять уволили), но примечательно то, что двухлетнее пребывание Ино в Ипсуиче почти точно совпало с периодом его нешаблонного руководства.

Этот экспериментальный подход был направлен на то, чтобы определить личность (или «психическую карту») каждого студента, чтобы затем бросить вызов естественным поведенческим инстинктам. Последующие упражнения по вызову антипатии вынуждали студентов на протяжении всего первого курса приобретать совершенно противоречащие интуиции свойства. Ино, полный поднимающих самоуверенность «авансов» Элис Норман, был одним из наиболее «стадных» новичков в школе — в оценке его «психической карты» говорилось, что он склоняется к экстравертному, даже высокомерному поведению, и следовательно, от него требовалось на протяжении всего десятинедельного семестра играть роль «раба». Ино стал садиться на стол на колёсиках из швейцарской и играть роль «слуги» других студентов, которые затем везли его на свои рабочие места, где он должен был без жалоб «исполнять их желания». Были гораздо более экстремальные примеры применения этого метода

вызова антипатии. Одна особенно энергичная девушка могла успокоиться, только привязав свои ноги к стулу. Другая (очень беспокойная) студентка по имени Лили страдала головокружением, но бросала вызов своим неврозам, занимаясь строительством и учась ходить по канату.

Одним из самых либеральных аспектов режима, введённого Аскоттом, был его плюрализм — обсуждению не подлежали всего несколько предметов. Ино вскоре обнаружил, что превратился из католика в вольнодумца. Он уже подумывал о том, как бы ввести свою любимую поп-музыку в содержательный контекст художественной школы, хотя совокупить изобразительное искусство с музыкой выглядело насилием по отношению к исключительным качествам обоих областей. Всё изменилось, когда в одно осеннее утро в начале второго года обучения Ино оживлённый Аскотт появился в колледже, держа в руке сорокапятку — это была "My Generation" The Who. Гитарист и автор песен The Who Пит Тауншенд учился у Роя Аскотта в Илинге. Именно во время руководства Аскотта Тауншенд посетил лекцию немецкого художника Густава Мецгера, известного своими страстными саморазрушающимися скульптурами. Они в конечном итоге вдохновили The Who на разбивание гитар по окончании концертов в 60-х годах.

"My Generation", написанная Тауншендом после того, как его машина — чёрный катафалк «Паккард» 1935 года — была увезена эвакуатором с Белгравиа-стрит (по слухам, из-за того, что она оскорбляла взор Королевы-матери, которая каждый день проезжала мимо), была примитивным воплем освобождения, соединившим опасный рок-н-ролльный заряд с бескомпромиссным юношеским самомнением. Когда Аскотт поставил пластинку своего бывшего протеже ипсуичским студентам, Ино чуть не упал в обморок. Даже самая грубая песня Литтл Ричарда (и любая песня теперь уже вездесущих The Beatles) не смогла бы подготовить его к этому. "My Generation" была радикальным, даже революционным прославлением юношеской независимости, мощной кристаллизацией чувств молодёжи 1965 года — и для студентов Ипсуича она стала чем-то вроде боевого клича. Для Ино "My Generation" стала очередным музыкальным эврика-моментом. Это была поп-музыка, в которой был заметен след художественной школы — она вдохновляла не меньше, чем освобождала, и эти три минуты лихорадочной и определённо британской музыкальной энергии тут же убедили Ино, что современное искусство и музыка могут вполне законно сосуществовать.

Шокированный этой мощной синергией, Ино стал яростным

фанатом The Who. Стремясь к крутому образу, создаваемому униформой «Лиги Плюща», которую носили многие поклонники группы — в том числе импортные джинсы Levi's и рубашки с воротниками на запонках — он вскоре стал считать себя чем-то вроде мода, хотя и сторонился непременного атрибута любого уважающего себя модерниста — то есть мотороллера (даже сейчас Ино отвергает автономный моторизованный транспорт и до сих пор не научился водить машину). Ино был — по его собственному достопамятному выражению — «довольно концептуальным модом», но в 17 лет он был вылитым денди — его аккуратная школьная стрижка начинала понемногу зарастать; в конце концов она смогла сравниться с длинными патлами, которые носили опасно нечёсанные Rolling Stones. Немного позже он стал носить рубашки, скроенные из обрезков обивочного материала кричащих расцветок.

В дополнение к аскоттовскому радикализму, в Ипсуиче работали наставники весьма высокого калибра; среди них были Энтони Бенджамин, учившийся в Париже у Фернана Леже и лондонский художник по имени Том Филлипс. Выпускник оксфордского колледжа Св. Екатерины и Кэмберуэллской Школы Искусств, Филлипс сочетал методичный и одновременно игривый подход к живописи с эзотерическим вкусом к классической истории, литературе и авангардной музыке. В конце 50-х он играл на фортепьяно с Philharmonia Chorus, а с начала 60-х сочинял собственную музыку. Хотя ему ещё не было 30-ти, Филлипс был представительной фигурой: носивший густую бороду и всегда одевавшийся только в чёрное (студенты звали его «Чёрный Том»), он производил впечатление и в других отношениях, как подтвердил Ино в интервью Люси О'Брайен из Independent: «Он был очень властен, в то время как у многих учителей 60-х годов преобладало отношение «всё годится». И у него был очень строгий подход к самому понятию «художник». Помню, как я довольно долго работал над одной картиной, а он посмотрел на неё в своей скептической манере и сказал: «Довольно поверхностно, правда?» Это привело меня в замешательство, но не рассердило. Его хладнокровие очень интриговало.»

Ино вскоре стал приверженцем и помощником Филлипса. Надо сказать, что чувство было обоюдным — Филлипс понял, что Ино — это большая редкость: мотивированный студент с поистине пытливым умом. Филлипс вспоминал Ино, как «странного белокурого парня в углу. Когда я впервые с ним встретился, Брайан одевался вполне консервативно, как нормальный ипсуичский мальчишка. Но в то же время он

выглядел довольно причудливо, очень странно, с каким-то прибабахом — он производил необычное впечатление.»

Сегодня кавалер Ордена Британской Империи, почётный член Королевского Общества Портретистов и почитаемый *серый кардинал* британского искусства, семидесятилетний Филлипс до сих пор ясно помнит свои первые впечатления о молодом Брайане Ино: «Мне кажется, мы с Брайаном прибыли в Ипсуичский колледж искусств в один и тот же день. Через пару недель он стал заметной фигурой. Он с самого начала делал всё не так, как другие. Я всегда говорю, что рисование — это фундаментальная дисциплина для всех, кто учится живописи: неважно, какими авангардистами они станут впоследствии; и мы много рисовали разными методами. Однажды я предложил им создать рисунок из одних точек, но придать рисунку ритм, чтобы получилось что-то вроде «Нибелунгов» [из вагнеровского цикла «Кольцо Нибелунгов»]. Это был большой шум. Мне это очень понравилось, хотя не уверен, что студенты заметили моё удовольствие… Помню, что Брайан нарисовал вот такой огромный рисунок *[делает широкий жест]*, потом вырвал из него хороший кусок и отдал его мне. Мне показалось, что это был очень находчивый поступок, смелый и совсем не обычный. С тех пор я не упускал его из виду.»

Отношения Филлипса и Ино были отношениями если не равных, то по крайней мере похожих людей, и они были чем-то большим, нежели стандартная связь учителя и ученика. Филлипс однажды сказал Ино, что если бы студенты могли переходить из колледжа в колледж, как профессиональные футболисты из команды в команду, то он бы оценил Брайана в 10 тысяч фунтов (для 1965 года это была сумасшедшая сумма). Возможно, Ино покраснел от смущения, но его уверенность в своих силах существенно повысилась после такого твёрдого одобрения со стороны Филлипса. Филлипс, всем своим видом показывавший свою интеллектуальную сущность и одновременно читавший в Ипсуиче роскошно-неопределённый и высокопарный курс «гуманитарных искусств», несомненно мог бы стать надёжным каналом для всевозможной культурной деятельности за стенами художественной школы. Помимо живописи, он держал своих юных подопечных в курсе литературных и экспериментально-музыкальных событий. Филлипс всегда носил с собой трактат Джона Кейджа о главных принципах авангарда — *Тишина* (1962) — и вскоре сунул его Ино.

Тишина была катехизисом проницательного авангардиста начала 60-х. Кейдж, учившийся у композитора-модерниста начала XX в. Арнольда Шёнберга, был признанным божеством для

композиторов-экспериментаторов по обе стороны Атлантики. Для Кейджа — обаятельного, остроумного, игривого провокатора — музыка была продолжением личной духовной деятельности, основанной на даосизме, дзен-буддизме и алеаторических текстах типа И-Цзин. Известный больше новаторской оригинальностью своих композиционных методов, чем (за несколькими стоящими упоминания исключениями) удовольствием, которое получал от них слушатель (правда, его милое медитативное фортепианное упражнение "In A Landscape", написанное в год рождения Ино, опережает «амбиент» на тридцать лет), Кейдж был канонизированным модернистом-первооткрывателем, дающим право на смелый эксперимент музыкантам — и другим художникам — во всём мире.

Естественно, Ино жадно впитывал в себя *Тишину*. Для него Кейдж был человеком, который смотрел на композицию как на «способ пережить свою философию и назвать её искусством». Точно то же самое пропагандировал и Филлипс. Вскоре Ино заключил, что «если ты хочешь быть художником, то у тебя должна быть более серьёзная мотивация, чем простое желание добавить в мир привлекательных объектов.»

Филлипс также размахивал перед носом Ино разными философскими текстами — особенно трудами Людвига Витгенштейна — и романами. Именно Филлипс познакомил Ино с *Лолитой* Владимира Набокова, чьи темы взрослых игр и педофильской страсти считались весьма рискованными в эпоху, всё ещё не способную избавиться от стыда, вызванного запоздалой публикацией *Любовника леди Чаттерлей* Д.Х. Лоренса. Набоков остаётся одним из немногих беллетристов, которого Ино не устаёт хвалить (по его утверждению, он читал *Лолиту* «не меньше десяти раз»).

Примерно в это же время Ино познакомился с небольшой компанией богемы (гораздо старше его годами), вращавшейся вокруг местной девушки по имени Дженет Браун. Она была председателем местного квартирного «салона», в который Ино был принят в качестве «некого талисмана». Вдохновлённые вкусом «богемной жизни», Ино с парой друзей собрали десять фунтов и купили подлежащее ремонту деревянное судно, пришвартованное на реке Оруэлл. Оно стало чем-то вроде клуба — летом Ино даже прожил там несколько недель, питаясь консервированными бобами.

К 17-ти годам Ино начал тосковать по богемному воздуху за пределами сонного Саффолка и начал делать вылазки в Кембридж а впоследствии и в Лондон — часто в компании друга по художественной школе Джона Уэллса. Мир Ино расширялся и

в других областях — вскоре он стал ухаживать за своей первой «настоящей» девушкой, Сарой Гренвилл. Выросшая в семье убеждённых «левых» в Бери-Сент-Эдмундс, Сара была поэтичной представительницей богемы. Летом 1965 г. в Кембридже она впервые «положила глаз» на молодого и весёлого Брайана Ино, «ходившего вокруг да около «бит-сцены» — как нам нравилось себя называть». Он явно произвёл впечатление: «Он был классный. Он знал, как нужно подать свой образ. Стройный, с длинными белокурыми волосами, симпатичный, владеющий собой, с красивой чёрной тросточкой и не занимающийся наркотиками — большой плюс. Он был более серьёзен и определённо более интересен, чем та банда нигилистов, с которой я водилась!»

Именно у Сары родилась идея поехать с Брайаном в Лондон 10 июня 1965 г. — на их первое серьёзное «свидание». Местом назначения был Королевский Альберт-Холл, в котором происходило «Первое Международное Воплощение Поэзии» — событие, которое впоследствии стало считаться первым полномасштабным «хэппенингом» в Британии. Под руководством ведущего — шотландского романиста с безумным взором, сидящего на героине Александра Троччи — «Воплощение» состояло из целого дня чтений стихов поэтов-битников (в том числе американских тяжеловесов Аллена Гинзберга, Грегори Корсо и Лоренса Ферлингетти рядом с такими их британскими аналогами, как Адриан Митчелл, Кристофер Лог и другими — например, единственным в своём роде «джаз-поэтом» Майклом Хоровицем и австрийским «фонетическим» бардом Эрнстом Яндлом, который произвёл на Ино особенное впечатление). Посреди поэзии встречались тирады против только что разгоревшейся войны во Вьетнаме и танцы в исполнении похожих на бродяжек девиц, раздающих гладиолусы. Там много курили марихуану, а в антракте звучала музыка с североафриканскими вляниями в исполнении известного фолк-гитариста Дэйви Грэма. Мероприятие привлекло к себе удивительную толпу — 8 тысяч людей, изображавших из себя английскую богему (там, конечно, были и настоящие её представители) и фактически стало «годом-ноль» для британской контркультуры 60-х. Ино живо вспоминает настроения последовавшего времени: «Было ошеломляющим впечатлением узнать о том, что столько людей интересуются тем, что в то время казалось очень малоизвестным уголком современной культуры. Это было настоящее начало того, что потом стало называться английскими 60-ми.»

Поэзия и литература занимали своё место в увлечениях Ино, но главной его страстью были живопись и музыка, и он

продолжал жадно питаться крохами со стола Тома Филлипса. Вскоре он уже переваривал творчество коллег и последователей Кейджа — композиторов нью-йоркской школы Дэвида Тюдора, Кристиана Вольфа, Мортона Фельдмана и Эрла Брауна, а также их калифорнийских современников Ла Монте Янга и Терри Райли, чьи ещё робкие минималистские эксперименты оказали такое влияние на следующее поколение музыкантов. Филлипс — который, если у него не было занятий в Ипсуиче, жил в Южном Лондоне — вращался в одном кругу с несколькими молодыми британскими композиторами, которые были в одинаковом долгу перед революционным мышлением Кейджа. Они сформировали основу небольшой, но полной жизни лондонской сцены экспериментальной музыки. Заметными фигурами в этой группе были только что начавшие «оперяться» композиторы Гэвин Брайарс и Ховард Скемптон, а также музыкальный критик из New Statesman Майкл Найман. Филлипс — как он с готовностью признаёт сегодня — был мостом в это новое волнующее царство; он сплавлял воедино области живописи и музыки в разуме юного Брайана Ино: «мог приносить в школу информацию о таких людях, как Джон Кейдж, потому что я был немного старше — а Ипсуич в то время был очень далеко от европейской или мировой музыки, но у меня была кое-какая информация и в то же время некое оправдание того, что я соединял в одно целое такие понятия, как учёба живописи и создание музыки. В конце концов, это было обычное дело — большая часть музыки так или иначе делалась в художественных школах. Когда я был преподавателем, только там можно было это исполнять — единственным местом, где можно было услышать таких людей, как Джон Кейдж, Кристиан Вольф или Мортон Фельдман, была художественная школа — музыкальные школы этим не интересовались. Так что, в каком-то смысле Брайан оказался в нужном месте в нужное время; ну, или на окраине нужного места, которую я старался сделать «внутренней территорией».»

Полнейшее неуважение Кейджа к виртуозности и традиционным написанным партитурам зацепило Ино. Для Кейджа композиция была отчасти делом случая, процессом очерчивания неких параметров, внутри которых могло произойти любое количество звуковых событий. Этот концептуальный подход идеально гармонировал с косвенным взглядом Ипсуича на визуальное искусство. Неизменным афоризмом Роя Аскотта был «процесс, а не продукт». Более того — многие партитуры Кейджа принимали форму геометрических диаграмм или неких импрессионистских схем, что, фактически, было ближе к абстрактной живописи, чем к традиционной музыкальной

нотации. Том Филлипс применял похожий (а в визуальном смысле даже более изысканный) подход к композиционной партитуре.

В 1966 г. поездки Ино в Лондон стали более частыми; обычно его сопровождала Сара. Чаще всего они ездили в ICA на Малле, в Королевский Колледж Искусств и Южном Кенсингтоне или куда-нибудь ещё, где собирались знатоки, чтобы услышать исполнение новой музыки.[13] Крошечная лондонская сцена казалась Ино неким сказочным тайным клубом, членом которого он каким-то чудесным образом стал. Одни и те же тридцать-сорок лиц появлялись на каждом исполнении, причём большинство из них тоже были композиторами. Лицо Ино вскоре также всем примелькалось. Он был представлен главным игрокам — многим знакомым Тома Филлипса. Главным среди них был Корнелиус Кардью.

Наверное, ближе всех подошедший к тому, чтобы стать английским Джоном Кейджем, Кардью был отпрыском знаменитой английской семьи из верхней части среднего класса, члены которой занимались разными искусствами и ремёслами. Он был преподавателем, возглавлявшим классы экспериментальной композиции в Королевской Академии Музыки и колледже Lambeth's Morley, а также одарённым виолончелистом и пианистом, учившимся у Штокхаузена в Дармштадте. Будучи в Кёльне, Кардью присутствовал на перевернувших многие жизни выступлениях Кейджа и его помощника Дэвида Тюдора и — очарованный открытой, спонтанной природой нового американского авангарда — заразился этим революционным духом. Будучи сначала марксистом (а потом маоистом), он хотел вырвать классическую композицию из лап элит среднего класса (к которым, конечно, принадлежал и он сам) и сделать её доступной пролетариату.

Какой бы малюсенькой ни была лондонская сцена, она отражала гораздо более сильно распространённый дух музыкального эксперимента, который тогда чувствовался даже в самом сердце коммерческой поп-музыки. Конечно, не было совпадением, что в 1967-м Пол Маккартни выбрал Штокхаузена в качестве одной из фигур, украсивших каноническую обложку альбома Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, разработанную Питером Блейком.

Действительно, в то время как его партнёр Джон Леннон вёл поверхностную жизнь обитателя пригорода в суррейском «поясе биржевых маклеров», Маккартни носился по центру Лондона в своём «Астон Мартине», деятельно исследуя авангардные течения в музыке, живописи и кино — общался с писателем-битником

Уильямом Берроузом, жадно глотал фильмы Жана-Люка Годара и наслаждался только что выпущенными *Серебряными Лунными Яблоками* Мортона Суботника — это был первый альбом «электронной классики», когда-либо заказанный фирмой грамзаписи (Nonesuch). Днём Маккартни работал над сахариновой поп-музыкой таких вещей, как "Honey Pie" и "Ob-La-Di, Ob-La-Da", а ночью переходил в музыкальную комнату своего дома в Сент-Джонс-Вуд и создавал какофонические мини-симфонии на разобранном магнитофоне Brennell, накладывая друг на друга записи бонгов или стаканов с вином. Позже в этом году он нарочито «засветился» на выступлении Джона Кейджа в Королевском Колледже Искусств.

Брайан Ино, которому вскоре самому предстояло стать исполнителем на разобранном магнитофоне, отдался этому *духу времени* с энтузиазмом, характерным для 18-летнего парня, только что наткнувшегося на своё призвание. Сцена экспериментальной композиции предлагала музыку, звучавшую не похоже ни на что, слышанное им ранее. По сравнению с ней американские ритм-энд-блюзовые сорокапятки его юности — и даже разнузданный арт-рок The Who — казались банальными и однообразными. Делу помогало то, что лондонские композиторы были доступны и молоды — Кардью (которому в 1967 г. был 31 год) был старше всех, а среди остальных было немало ровесников Ино. Среди них были другие знакомцы Тома Филлипса — например, Джон Тилбери и Ховард Скемптон. Тилбери, одарённый пианист, сильно интересовавшийся Кейджем и статическим минимализмом Мортона Фельдмана, исполнял репертуар, включавший в себя многое из того, что было популярно в авангарде. Тилбери уже активно участвовал в утончённой и влиятельной группе свободной импровизации AMM (Кардью также принимал участие в их деятельности); кроме того, он собирал архив экспериментальных партитур и был хранителем известного Каталога Экспериментальной Музыки. Скемптон, ещё один молодой незаурядный пианист (уже пробовавший себя в композиции) учился вместе с Кардью в Морли-Колледже и принимал участие в серии значительных лекций-перформансов, которые Кардью включал в свой курс экспериментальной музыки.

Учитывая музыкальную предрасположенность семьи Ино и краткий срок в «Чёрных Тузах», наверное, выглядит странно, что он так и не научился играть ни на каком музыкальном инструменте. Нисколько не огорчаясь отсутствием формальных музыкальных навыков, Ино, заряженный энергией *Тишины* и исполнением композиций Кристиана Вольфа для музыкантов без опыта (особенно пьесы *Sticks & Stones*, в которой «музыка»

рождалась из ударов друг об друга кусков дерева и камешков), теперь больше стремился к манипулированию звуком, чем к рисованию, ибо лондонские экспериментаторы дали всем «разрешение» смотреть на музыку не как на формальный канонический язык нот, тональностей, метров и ладов, но как на некий сырой набор данных — звук как податливый, неустойчивый носитель, с которым можно было производить некие операции и снабжать его самыми разными контекстами. Это был, по меньшей мере, слуховой эквивалент «действенной живописи» (или абстракционизма на основе размазывания красок). Неизменным правилом Кейджа было следующее: «создать параметры, начать, посмотреть (или, скорее, услышать), что получится».

Поначалу не представляя себе, как «внедриться» в экспериментальную сцену, Ино спросил совета Тома Филлипса, который обратил его внимание на возможности магнитофонов. Филлипс привёл в пример американских композиторов Ла Монте Янга и Терри Райли, чьи эксперименты с плёнкой в свою очередь оказали влияние на творчество быстро восходящей звезды авангарда Стива Райха. Райх в конце концов разработал музыкальный стиль, в котором повторяющиеся блоки мелодий и ритмов сходятся и расходятся, образуя струящиеся волнами и часто удивительно красивые муары полиритмов и контрапунктовых каденций. Однако Райх «ухватил» свой фирменный стиль только после множества систематических экспериментов по «сдвигу фазы» с помощью перкуссии и акустических инструментов, которые, в свою очередь, выросли из таких его ранних плёночных пьес, как "It's Gonna Rain" и "Come Out". В первой из них Райх отредактировал запись пылкой речи проповедника из «пятидесятников» Брата Уильяма, которую тот произнёс на Юнион-сквер в Сан-Франциско, по свежим следам кубинского ракетного кризиса 1963 г. Райх вырезал кусок с лихорадочным заклинанием *«ПРОЛЬЁТСЯ ДОЖДЬ!»*, скопировал его и воспроизвёл одновременно на двух манитофонах Wollensack. Из-за расхождения в скоростях двигателей, магнитофоны постепенно сбивались с унисона, результатом чего являлся процесс некого гипнотического «размазывания»; две вокальные петли постепенно расходились по фазе, создавая непредусмотренные полиритмы и приобретая в процессе призрачные «музыкальные» обертоны.

Когда Ино в конце концов услышал пьесу Райха на его дебютном альбоме *Steve Reich — Live/Electric Music* (Columbia, 1969), она подтвердила всё, что теоретически могла обещать — более того, она оказалась гораздо прекраснее, чем воображал Ино. Это была радикальная манипуляция звуком, не требующая

никаких инструментальных усилий, однако создающая нечто, имеющее почти сверхъестественно «музыкальный» характер. Это была «звуковая живопись». Кроме того, это (как и многие вдохновлённые Кейджем пьесы, которыми упивался Ино) была музыка, созданная не виртуозной техникой, формальной эстетикой или снизошедшей музой — это был конечный продукт некой изобретённой системы. Это был принцип «создать параметры, начать, посмотреть, что получится», применённый на широкую ногу.

В 1966 г. вся эта теоретическая «звуковая живопись» привела к тому, что изобразительное искусство стало казаться Ино прозаичным и неуклюжим: «картины предполагали громадную подготовку, и в конце концов ты оставался с картиной, лежащей где-нибудь в углу. Музыка продолжалась столько же, сколько сам акт её создания, и когда она кончалась, кончалось всё.»

На втором курсе ипсуичского колледжа рисунки Ино стали невероятно детализированными и всё более абстрактными. Не имея руководящего принципа, он обнаруживал, что часто, рисуя, (буквально) загонял себя в угол, поглощённый педантичным достижением результата за счёт общего образа; это был «процесс, а не продукт». Чувствуя необходимость наложить на себя некое ограничение, и вдохновлённый кейджевской идеей «подготовленной случайности», он начал на ощупь пробираться к тому, что впоследствии стало его символом веры — т.е. создание искусства при помощи систем — и искать способы размыкания того, что он называл «углублёнными ситуациями». Одним из способов обойти эти не дающие ему покоя тупики было вообще устраниться от тяжёлого труда наложения краски на холст. В конце концов он начал относиться к своим картинам почти как к перформанс-пьесам. Одна из поздних его работ, названная *Место преступления,* состояла в том, что кто-то другой что-то рисовал на холсте (причём Ино этого не видел), после чего стирал нарисованное и предоставлял Ино воссоздать его, руководствуясь лишь каплями краски на полу.

Внеклассные культурные впечатления в Ипсуиче продолжались. Возлюбленная Ино Сара вспоминала, что «Ипсуиче мы довольно часто смотрели с друзьями старые фильмы — Чаплина и братьев Маркс». После окончания сеанса Брайан не очень-то спешил домой; как многие студенты-художники до и после него, он, вполне естественно, тянулся к богемным группам. «Ему нравились поздние вечера, и он часто проводил время в кафе, где было полно проституток — как на американской базе в Бентуотерс и в доках. Мне кажется, ему там нравились цвета, теплота и, может быть, некое грубое дружелюбие.»

В дневные часы внимание Ино возвращалось к перспективе работы с магнитофонами. Он просил родителей подарить ему магнитофон на день рождения или на Рождество, но безуспешно. Правда, в Ипсуичском гражданском колледже были два рабочих (хотя и допотопных) аппарата с внешними микрофонами. Ино начал захватывать их в своё монопольное пользование. Он быстро разобрался с техническими деталями — причём не с помощью руководств (намеренное безразличие к таковым он сохранил — и придавал этому большое значение — и в последующей своей жизни), а принимаясь за экспериментальные записи, делаемые методом проб и ошибок. Почти сразу же он начал выворачивать наизнанку основные принципы работы устройства, запуская плёнки задом наперёд и экспериментируя с регулятором скорости, изменявшим частоту вращения валов и следовательно, высоту записанного звука. Его первая записанная «пьеса» состояла из звука ударов авторучки по колпаку большой лампы, наложенных друг на друга на разных скоростях и формирующих мерцающее колоколообразное облако звука; на этом фоне один из его друзей читал стихи. Туманные реверберации этой записи, как сказал мне Ино, «звучали очень похоже на ту музыку, которую я делаю сейчас.»

Заразившись новым увлечением, Ино стал форменным магнитофонным маньяком. Он утолял своё пристрастие при помощи подержанных аппаратов, которые находил в ипсуичских магазинах бывших в употреблении товаров и на дешёвых распродажах (деньги на это он зарабатывал, раскрашивая палубы лодок на реке Оруэлл). К двадцати годам он владел тридцатью магнитофонами разнообразных конструкций и разных степеней неисправности. У каждого была своя характерная особенность; он собирал «любую дрянь, которая была способна крутить плёнку». Только один из этих аппаратов — Ferrograph — работал как надо.

Генетически заражённый духом своего деда по отцу Уильяма (человека, для которого не было неремонтопригодных вещей), Ино — часто в компании Тома Филлипса — ездил на велосипеде по Ипсуичу, очищая мелочные лавки и распродажи и тем самым развивая в себе благоразумное чутьё на подлежащие переделке бриллианты, скрывающиеся под горами подержанного хлама. В добавление к магнитофонам у Ино с Филлипсом собрались несколько сломанных пианино (об этом предмете Ино, благодаря деду, кое-что знал), которые, по воспоминаниям Филлипса, были приспособлены для творческих целей. «Не помню, кто это придумал — Брайан или я — но у нас была игра под названием «фортепьянный теннис»; очень весёлая. Как и многие прекрасные вещи, она была создана на основе жизни, какая она есть —

пианино были дешёвые и всегда разбитые. Наверное, только нам с Брайаном нравилось звучание разбитых пианино, но это было очень просто. Не помню, сколько у нас их в конце концов набралось — где-то пять — и мы придумали эту игру, ручной теннис. Счёт в ней вёлся по звуку — очки начислялись, если ты попадал по нужной части открытого пианино. Это было жутко весело, но на часть музыкального курса, конечно, не тянуло.»

Ино не терпелось продолжить своё художественное образование. Получив в Ипсуиче летом 1966 г. базовую квалификацию, он хотел попробовать получить диплом в изящных искусствах («степени», как таковой, по изящным искусствам не существовало). Теперь он был уже достаточно взрослый, чтобы обратиться за полной стипендией от Совета Графства, которая составляла королевскую сумму в 330 фунтов в год (примерно треть от годовой зарплаты его отца). Будущее было в его руках. Его друг Джон Уэллс обратился в Уотфордский художественный колледж и был принят. Ино думал о Уотфорде, но по совету Энтони Бенджамина, который должен был преподавать в Винчестере, подал документы туда. Винчестерские курсы живописи и скульптуры лишь недавно получили статус заведения, которое может выдавать полные дипломы; это произошло под руководством скульптора Хайнца Хенгеса — ещё одного просвещённого педагога, чьей любимой максимой было «Произведение искусства — это окно, широко открытое в большой мир». Хенгес разделял фундаментальную установку Роя Аскотта о том, что художественное образование должно быть курсом подготовки к жизни; правда, на этом сходства заканчивались. Тот факт, что Винчестер был свзязан с Лондоном быстрой железнодорожной веткой с часто ходящими поездами, только добавило ему привлекательности в глазах Ино. Его заявка была принята.

Полный очарования кибернетикой, передавшимся от Роя Аскотта, Ино был готов расширять и углублять свою веру в различные системы. Для Тома Филлипса Рой Аскотт был «величественный и авторитарный деятель», а многие из его методов Филлипс находил устрашающими: «Кибернетика как нельзя лучше подходила к его авторитаризму, и он был её воплощением; и я, и студенты испытывали страх перед ним. Он говорил тебе, что делать, и ты это делал.» Однако Ино в учении Аскотта нашёл что-то ещё, кроме дидактики. То, к чему Филлипс мог относиться без особого уважения («был всего лишь преподаватель на полставки, я был рад получить свои сорок фунтов и вернуться на поезде в Лондон»), внушаемый Ино принял как священное писание и носил с собой, как святые скрижали

закона. Поэтому свои три года в Винчестере он посвятил (причём не без конфликтов) разбору всяческих текстовых процессов, которые могли бы быть использованы — в самом широком смысле — для создания музыки; он был настолько увлечён этим, что его занятия скульптурой, живописью и музыкой фактически слились в одно целое.

Приверженность Ино к «процессу, а не продукту» в конце концов вызвало недовольство начальства. В характеристике Хайнца Хенгеса за 1967 г. Ино был описан как «подающий надежды студент. В работе неусидчив. Обременён интеллектуальными соображениями, но безусловно оправдывает затраченные на него усилия.»

В Винчестере царило более формальное отношение к делу, чем в Ипсуиче, но в любой британской художественной школе того периода обязательно находилось место возбуждению и свободе, что было неизбежно созвучно начинающейся эре Водолея. Ино был единогласно избран главой Развлекательного отделения Студенческого Союза, что дало ему полную свободу приглашать в колледж гостей-лекторов и музыкантов. Он нисколько себя и не ограничивал, вызывая туда множество выдающихся (хоть и не всем понятных) исполнителей и ораторов — в том числе Тома Филлипса, Кристиана Вольфа (который в то время был отпущен из Гарварда в Англию в научный отпуск) и друга Вольфа, композитора Фредерика Ржевски; некоторые из них выступали перед аудиторией, состоящей из одного человека: некого мистера Б. Ино.

Ино хотел учиться, но деятельность Кристиана Вольфа увлекала его больше, чем уроки почтенного Хенгеса или главного преподавателя по рисованию Тревора Белла; кроме того, большинство наставников казались ему «слишком легковесными», как он говорил Майклу Брейсуэллу в 2007 г.: «Учителя в Винчестере были для меня недостаточно доктринёры. они увлекались такими вещами, как цветовая теория — а это в то время казалось мне совершенно неважным.»

Внеклассное общение имело для Ино гораздо большее значение. Том Филлипс вспоминает свою лекцию-перформанс в Винчестере, которая произвела на Ино заметное впечатление: «Она называлась «Эфремид» — что-то вроде беспорядочного разговора, основанного на картах и слайдах. На картах был написан текст — какие-то разные замечания — и я тасовал их, так что сопутствующие чтению слайды не имели ничего общего с текстом. Вполне кейджевская задумка. Но всё вообще-то вышло совсем не плохо. Брайана особенно захватила одна фраза, которую он стал использовать в качестве девиза: «По-настоящему

использовать случайность можно только тогда, если ты используешь случайность случайно.» Помню, что он записал её себе в блокнот.»

К концу 1966 г. перед Брайаном Ино соблазнительно открылось множество разных творческих возможностей. Правда, гораздо более прямые последствия для него имело совсем другое соблазнение. Перед самым Рождеством он узнал, что его подружка Сара беременна от него.

Хотя эра вседозволенности неотвратимо приближалась, в 1966 г. билль об абортах от члена либеральной партии Дэвида Стила был только что внесён в парламент. Акт об Абортах стал законом только в следующем году. Нелегальные подпольные прерывания беременности, которые должны были быть искоренены этим Актом, в 1966-м были обычным делом, но Брайан с Сарой не рассматривали этот вариант. Ребёнок должен был появиться на свет в следующем июле. Несмотря на несомненное замешательство, семьи Брайана и Сары не отказались поддержать предполагаемых родителей-тинейджеров. Правда, сама идея ребёнка, рождённого не в законном браке, не нашла моральной подержки у католической семьи Ино. Свадьба должна была состояться в винчестерском загсе в марте следующего года.

Мать Сары Джоан Харви не ждала от этого брака ничего хорошего. Будучи активной прогрессивной социалисткой, она состояла в «Комитете Ста» — британской антивоенной группе, учреждённой в 1960 г. философом-пацифистом Бертраном Расселлом. Это было что-то вроде более подрывного варианта движения за ядерное разоружение. Харви обратилась к Брайану — она распознала в нём интуитивный интеллект — и спросила, зачем такой способный парень «попусту тратит время» в художественной школе. Такой вопрос привёл Ино в замешательство, вызвав то, что он впоследствии назвал «кризисом среднего возраста» — для 18 лет что-то слишком рано. Раздражительное «прощупывание» со стороны Харви имело и положительный эффект — как он впоследствии признался, «это поставило передо мной вопрос, который всегда был со мной и служил мотивацией для многих моих поступков: что даёт людям искусство, почему люди им занимаются, почему мы не делаем только рациональные вещи — ну, например, не разрабатываем лучшие двигатели? А поскольку он исходил от человека, которого я очень уважал, он стал основой моей интеллектуальной жизни.»[14]

Несмотря на грядущие перемены в своей личной жизни, Ино не допускал и мысли о том, чтобы прервать своё обучение. Даже

неминуемая угроза семейной жизни не могла заставить его подумать о выгодном трудоустройстве. Свадьба состоялась в марте. Это было крайне скромное событие. Получившая новую фамилию Сара Ино вспоминает: «Мы поженились в винчестерском загсе, в качестве свидетелей взяв двоих случайных людей с улицы. Моя мать не одобряла наш брак, а мой отец подписал документ об «освобождении от обязательств», потому что мне ещё не было двадцати одного года! Мы не приглашали родителей Брайана — наверное, потому, что его мать захотела бы, чтобы всё было «как следует». Мы были довольно-таки бедны, на горизонте был ребёнок, и мы смотрели на брак как на способ увеличить студенческое пособие Брайана и облегчить жизнь, поселившись в месте, которое я считала провинциальным городком Хай-Чёрч!»

Новобрачные некоторое время жили в «довольно оригинальной, но очаровательной съёмной квартире, которую мы называли Сассекс-коттедж и где мы варили яйца в чайнике», но за два месяца до рождения ребёнка были вынуждены оттуда уехать и поселились в доме одного из сотрудников школы.

Наверное, это следует приписать юношеской «упругости», или даже неведению, присущему молодости, но этот сейсмический переворот в домашних делах, похоже, никак не отразился на быстро развивающейся творческой активности Брайана Ино. Он продолжал руководить развлекательным отделением студенческого союза как своей собственной авангардной вотчиной, а его музыкальные и художественные связи расширялись просто по экспоненте. Именно в свой первый год в Винчестере Ино встретил ещё одного глубоко влиятельного художника, с чьей жизнью и творчеством в последующие годы суждено было переплестись его собственным жизни и искусству — Петера Шмидта. Одарённый живописец, скульптор и звуковой художник, Шмидт преподавал в Уотфордской художественной школе, где подружился со старшим товарищем Ино Джоном Уэллсом. Шмидта попросили прочитать лекцию в Винчестере, и ему нужно было где-нибудь остановиться. Уэллс порекомендовал ему Ино.

Шмидт родился в Берлине в 1931 г. Его семья, спасаясь от нацистов, в 1938 г. переехала в Лондон. В 50-е годы он учился в художественных школах Goldsmiths и Slade, и вскоре приобрёл репутацию в лондонских галереях. В 1961 г. он даже стал предметом документального фильма BBC *Новые направления*. Шмидт не так давно перешёл в область мультимедийного искусства и для создания произведений, которые часто вдохновлялись музыкой (или имели к ней отношение), всё более

полагался на системы. В 1967 г. он представил в ICA в Лондоне свою пьесу *A Painter's Use Of Sound*, а в дальнейшем, в том числе и в 70-е годы, продолжал делать разную ориентированную на звук работу, совмещая её с цветомузыкой и более традиционными фигуративныыми произведениями. Шмидт к тому же был увлечённым коллекционером пластинок, и вскоре записная книжка Ино была полна его музыкальных рекомендаций. После краткого пребывания Шмидта в Винчестере они с Ино стали близкими друзьями.

К тому времени Ино, со своими белокурыми волосами до плеч и глазами, скрытыми под непроницаемыми синими солнечными очками, уже стал заметной фигурой в винчестерском кампусе. Его также знали по студенческому журналу *Калибан*, для которого он создавал афористичные кейджеобразные словесные игры под такими названиями, как «Не делай ничего до тех пор, пока не совершишь ошибку» и «Делай что-нибудь, пока не совершишь ошибку» — Непрямые Стратегии в зародыше. В последующие месяцы его стали замечать в кампусе ещё чаще — теперь уже в кругу семьи.

В начале 1967 г. понемногу начали отпираться врата психоделической эры. Зарождающееся «лето любви» обеспечило аудиторию для таких косматых оригиналов, как Брайан Ино; в воздухе носился дух приключений, начиналось какое-то волшебство, и лицензия на всякие эксперименты была гарантирована. К этому времени Ино придумал себе провокационное определение «клептоман от искусства» и начал ставить всевозможные «хэппенинги» — как в стенах колледжа, так и вне его. Одним из тех, кто в то время видел этого 19-летнего *анфан-террибля*, был школьник-тинейджер из Винчестера по имени Робин Хичкок. В настоящее время успешный рок-музыкант с международной репутацией, Хичкок вспоминает, что иновские «хэппенинги» в июне 1967-го произвели на него сильное впечатление: «Ино делал музыкальную постановку в каменном подземелье XIV века — фактически это была электрифицированная темница. Он вывинтил университетскую 60-ваттную лампочку и ввинтил свою — синюю. Под ней на голом столе стоял катушечный магнитофон, проигрывающий задом наперёд дилановскую «Балладу о Холлисе Брауне», а какой-то незнакомец играл на скрипке с одной струной. К магнитофону был подключён микрофон, установленный в публике; он был соблазнительно задрапирован на стуле, стоящем прямо передо мной. Примерно пятнадцать мальчишек, сопровождаемые одним из более молодых и «хиповых» учителей, вошли и расселись на стульях. Ино зажёг благовонную палочку, запустил магнитофон и

кивнул скрипачу. Через какое-то время я постучал по микрофону передо мной. Было похоже, что он не подключен. Я начал подпевать пущенному задом наперёд Бобу Дилану, но из этого тоже ничего не вышло. В конце концов музыка кончилась. Не помню, хлопали мы или нет.

«Вопросы?» — сказал Ино.

«Ээ, Вы назвали бы всё это музыкой?» — спросил учитель. Ино объяснил, что даже задавать такие вопросы было бы большой наивностью. У него был невозмутимый многозначительный вид, типичный для «хипстеров» того периода. Всё на свете было одной из граней всего остального, что и отражалось в его синих линзах.

«Для чего тут этот микрофон, мистер Ино?» — спросил я (мой голос чуть не сорвался).

«Чтобы ты смог принять участие, парень», — ответил Ино, блеснув очками в мою сторону.

«Ээ, так он же не подключен», — квакнул я.

«Следующий вопрос?» — сказал БИ в публику. Я всё ещё не мог придти в себя — я же ведь в самом деле публично задал вопрос человеку с синими линзами.»

На следующей неделе Ино поставил второе «представление»; Хичкок был и на нём. Он с несколькими ассистентами-добровольцами позаимствовал в соседней Научной Школе гелиевые цилиндры; этим газом они надували воздушные шарики и запускали их на заливных лугах, которые были неподалёку от художественного факультета. Хичкок так вспоминает это событие: «Светило солнце, небо было почти безоблачно — на этой самой неделе вышел *Сержант Пеппер*. БИ выделялся среди цилиндров и шариков своими тёмными очками. БИ со своими подручными (среди которых был тогда пятнадцатилетний легендарный антифилософ Гален Строусон — сейчас он профессор философии в Редингском университете), как ярмарочные зазывалы, одновременно надували нетерпеливые шарики и раздавали картонные ярлычки.

«Для чего это?» — спросил я.

«Чтобы тут можно было что-нибудь написать, парень.» БИ был терпелив — однажды я понял это. Двумя неделями раньше умерла моя бабушка, но школьное расписание не позволило мне отдать ей дань последнего уважения. Она была женщиной без предрассудков — раньше в этом году, когда она ещё могла двигаться, я бомбардировал её Бобом Диланом. Она хлопала по коленке и повторяла за Диланом: «отдал ей моё сердце, но ей нужна была моя душа». И я написал:

«Дорогая бабушка, извини, что я не пришёл на твои похороны — с любовью, Робин.»

«Красиво, чувак», — сказал один из ассистентов Ино. Он привязал ярлычок к шарику и я побежал по лугу, чтобы выпустить его. Я всегда был благодарен БИ за то, что он дал мне эту возможность.»

В июле в винчестерской больнице родилась Ханна Ино. Вскоре после этого Брайан и Сара собрали вещи и потомство (вместе с ещё одним ребёнком Ино — магнитофоном Ferrograph) и нашли своеобразное «семейное жильё» в деревне на окраине Винчестера. Их новым домом стало что-то вроде деревянной будки, представлявшей собой пристройку к дому одной малоизвестной эксцентричной романистки. За ничтожную плату семья Ино могла занимать однокомнатную пристройку, приходить и уходить когда им захочется, но с условием, что Сара будет помогать писательнице по хозяйству. «Деревянная пристройка была вполне ничего — там был сад, в котором я начала выращивать какие-то овощи, но с отоплением в доме было очень плохо», — вспоминает Сара. «Теперь кажется удачей, что когда наступила зима, Ханна была уже не совсем новорожденная! Я убиралась в доме хозяйки и мне часто приходилось выслушивать её взгляды на прочитанное в Daily Express. Никогда не забуду её тирад против «чёрных» в Африке, восставших против апартеида. Это был урок правых политических взглядов — я ведь выросла в крайне левой семье.»

Возможно, тут сыграла свою роль трезвость, вынужденная пелёнками и сосками, но всё же нужно отметить, что хотя богемный дух вседозволенности, присущий той эпохе, безусловно оказал на Ино некое влияние, всё же пропитанные ЛСД круглосуточные фестивали, психоделические световые шоу и усеянные лепестками «лав-ины» затронули его лишь косвенно. К тому времени он уже привык «разгребать завалы» на более аскетичных берегах музыкального эксперимента. Вкусив «редких фруктов» в компании Кардью и прочих, он считал, что кислотный рок — с его притворными ароматами «мистического востока», выражавшимися в звуке ситаров, и эрзац-мудростями о цветах, белых кроликах и непорочных девах — довольно мелковат.

Несмотря на это, одним ухом Ино прислушивался к новым разработкам на рок-фронте (вскоре ему предстояло пригласить на вечер винчестерского студенческого союза неизвестную экспериментальную бит-группу The Pink Floyd) — в том числе (как свидетельствует Робин Хичкок) и имеющим отношение к вездесущему Бобу Дилану. Ему понравился обширный опус Дилана 1966 года *Blonde On Blonde* — его сюрреальные аллитерирующие стихи и «прозрачный, дико текучий звук» подвижного рок-н-ролла, рассматриваемый сквозь дымчатую

призму французского поэтического символизма и абстрактного романтизма битников. Хоть это и была явно рок-музыка, она отодвигала в стороны традиционные границы, а кроме того, в 1966 г. (да и после) *Blonde On Blonde* был хиповым аксессуаром, который можно было носить подмышкой или небрежно бросить в своей жилой комнате. Но даже Дилан бледнел в сравнении с очередным открытием Ино в роке — об этой группе ему впервые рассказал Питер Шмидт, и это были Velvet Underground.

Построенная на «рассказах из жизни полусвета», созданных под явным влиянием Хуберта Селби-младшего лидером группы Лу Ридом, и поднятая ввысь с помощью мрачных напевов немецкой певицы Кристы Пэффген (она же Нико), примитивного барабанного стиля Морин «Мо» Таккер, гаражно-барочной гитары Стерлинга Моррисона и бьющего по мозгам атонального альта Джона Кейла, *The Velvet Underground & Nico* казалась пластинкой, созданной из бесконечных, поразительных противоречий. Выпущенная весной 1967 г., она вселила в нью-йоркских уличных хлыщей европейскую эстетскую холодность и сплавила воедино чистую поп-мелодику, неподдельный диссонанс, хладнокровную литературную отстранённость и горячий изначальный рок-н-ролл. Номинально продюсированная их общим «свенгали» — плутократом от поп-арта Энди Уорхолом (на обложке красовалась его работа в виде наполовину очищенного банана в стиле поп-арт), это была пластинка, коммерческий провал которой в момент выхода в свет находился в прямом противоречии с её громадным (пусть и не сразу проявлявшимся) каталитическим влиянием. Ино утверждал, что был одним из первых британцев, купивших её. Его часто цитируемое утверждение о том, что «эту пластинку купили всего несколько тысяч человек, но каждый из них организовал собственную группу» стало трюизмом рок-культуры, но несмотря на это, оно, видимо, довольно точно. VU оказали чрезвычайное влияние на маленький, но значительный корпус рок-авангарда 70-х и 80-х, и в том числе на многих будущих сотрудников Ино. Каждый по-своему, но и Дэвид Боуи, и Брайан Ферри, и Talking Heads, и U2 многим обязаны Лу Риду и компании.

Для Ино Velvet Underground были важны во многих отношениях. Ему доставлял удовольствие тот факт, что их песни часто были столь же мелодически доступны, как сливки современной поп-музыки, но в них была и тёмная сторона, наполненная рискованными диссонансами и экспериментальными атональными «полётами». В текстовом смысле они были настолько далеки от стереотипов «Переулка жестяных кастрюль», насколько можно было вообразить. Санкция Энди Уорхола — в то время самого известного (если не

пресловутого) современного художника — также имела значение для Ино, который тоже когда-то был художником. К тому же все участники VU — за выдающимся исключением альтиста Джона Кейла — не имели музыкальной подготовки. Ино был рад узнать, что барабанщица Мо Таккер приобрела свой первобытный метрономный ударный стиль, стуча пачкой нью-йоркских телефонных справочников, а Рид принялся за сочинение песен, настроив все шесть струн своей электрогитары на одну ноту.

В дальнейшем Velvet Underground продолжали оказывать на Ино очень своеобразное влияние. Одной из его любимых пластинок остаётся третий, одноимённый альбом группы — эту пластинку он уважает настолько, что, по его словам, у него никогда не было своего экземпляра, т.к. он боялся слишком к ней привыкнуть. VU распались в 1970-м, но в 1974-м имя Ино (ошибочно) связывалось с их мнимой реформацией. В том же году он начал работать с единственным британцем из группы — уроженцем Уэльса, классическим-вундеркиндом-ставшим-рок-волхвом, Джоном Кейлом. Путешествие Кейла из провинциальной Британии в самый центр американского авангарда чем-то напоминает собственную музыкальную одиссею Ино, и — задним числом — их встреча кажется почти предопределённой. В том, что имя человека из Уэльса всего одной буквой отличалось от имени «Джон Кейдж», тоже виделась рука провидения.

Заряженный вдохновением, полученным от Velvet Underground, в конце 1967 г. Ино сделал свои первые «серьёзные» попытки выступать со звуком и начал сотрудничать с другими людьми в рамках музыкальных ансамблей — впервые со времён «Чёрных Тузов». Одним из этих коллективов была группа с причудливым названием Merchant Taylor's Simultaneous Cabinet — свободное объединение студентов последних курсов Винчестера, в которое входили друзья Ино Дэвид Халлоуз и Альф Макдональд. Обычно их называли «театральной труппой», но на самом деле это была группа студентов-единомышленников, которым не терпелось создать вместе что-нибудь музыкально-интерактивное. У руля стоял Ино, они были нацелены на авангард и брались за высоко концептуальные произведения таких авторов, как Кристиан Вольф, Ла Монте Янг, Корнелиус Кардью, Том Филлипс и Джордж Брехт. В конце 1968 г. они исполнили пьесу Брехта *Drip Event*, о которой Ино говорит как об «одной из лучших работ, сделанных мной в художественной школе».

Брехт, учившийся в Новой Школе Социальных Исследований — рассаднике экспериментальных идей Джона Кейджа конца 50-х — был также связан с многодисциплинными мероприятиями и

самодельной эстетикой движения Fluxus, процветавшего в 60-е годы. Музыкант с прекрасным чутьём на искусство, основой деятельности которого были полумеханические системы, был для Ино просто «хлебом и водой». «Джордж Брехт создал эту штуку, которая называлась «Арбуз» или «Ящик картошки» или что-то в этом роде», — вспоминал Ино в разговоре с Лестером Бэнгсом спустя десятилетие. «Это была большая коробка с карточками всевозможных форм и размеров, и на каждой карточке были написаны инструкции для исполнения пьесы… На всех были написаны загадочные вещи, например, на одной — «Событие с яйцом — по крайней мере одно яйцо». На другой: «Два стула; один зонтик; один стул». Они все были в этом роде, но на карточке для *Drip Event* говорилось: «Соорудить контейнеры — такие, чтобы из других контейнеров на них капала вода». Это, понимаете ли, была партитура.»

На самом деле Ино сделал два варианта *Drip Event* — за простой сольный вариант он даже получил какую-то небольшую премию от колледжа. Вдохновлённый этим, он со своими подручными соорудил гораздо более объёмную модель, основанную на приблизительных указаниях Брехта — это был десятифутовый куб, сделанный из свинченных вместе листов металла. В эту штуку собиралась дождевая вода, которая затем должна была «разведена по целой серии каналов, а при падении должна была ударяться о мелкие предметы и производить шумы». У подножия этой журчащей конструкции находилась круговая стена, на внутренней поверхности которой были размещены впитывающие, пропитанные чернилами бумажки, которые должны были «оживляться» капающей водой. Это устройство прожило несколько дней, после чего пришли вандалы и разрушили его; Ино эта штука казалась «прекрасной», и он очень жалел, что так её и не сфотографировал.

Merchant Taylor's Simultaneous Cabinet вскоре углубились на территорию, где соединялись живопись, перформанс и музыка. Нигде это соединение не получилось так хорошо, как на самом первом (по словам Ино) представлении пьесы *X For Larry Flynt* Ла Монте Янга, партитура которой предписывает исполнителю «повторять громкий, тяжёлый звук каждые одну-две секунды на протяжении долгого времени, так однообразно и регулярно, как только возможно» (символ X в заглавии обозначал неизвестное число повторений). «Моя версия продолжалась три часа с четвертью», — вспоминал Ино. «этой пьесе ты сидишь за пианино и пытаешься извлечь как можно больше нот. Я по глупости выбрал число 3600 — количество секунд в часе — думая, что смогу извлекать по одной в секунду. Конечно, пришлось сильно

замедлить темп.»

В одной из версий пьесы Янга Ино с широко расставленными руками пытался одновременно извлечь все 88 нот на клавиатуре пианино. В другом исполнении использовался открытый корпус пианино, по которому он в течение часа долбил большим куском дерева. Какое бы шумное и анархическое впечатление всё это зачастую ни производило, во всём этом грохоте была какая-то извращённая грань музыки, включающая в душе Ино некую реакцию, идущую дальше шумного зрелища или «злого умысла». Маленькие звуковые неопределённости и случайные несоразмерности громких монотонных звуковых событий начали превращаться в голове Ино в самостоятельные «музыкальные» события со своими собственными эстетическими качествами и трансцендентными возможностями. Впоследствии он проводил целые часы в дзеноподобном созерцании отдельных нот на клавиатуре пианино, прижимая ухо к корпусу инструмента, чтобы лучше почувствовать самые последние их отголоски. Как он заключает, из всей музыки, которую он слышал, это было «ближе всего к наркотическому опыту».

Вся эта музыкальная деятельность осуществлялась за счёт живописи. На летнем семестре 1968 года неспособность Ино соблюдать учебное расписание привела к неприятностям. «Прежде, чем найти объяснение, нужно найти способ» — таков был его последний афоризм. А в Винчестере всё дело было в «объяснениях». «Считалось, что я был подрывным элементом», — вспоминал Ино. В письме к нему Хенгес настаивал, чтобы он формально продемонстрировал свою приверженность рисованию и полиграфии. Когда Ино этого не сделал, его стипендия от совета графства на следующий год была аннулирована. Некоторые преподаватели сочувствовали Ино — они видели его талант, но считали, что он на неверном пути. Энтони Бенджамин был одним из немногих его защитников — в своём отчёте он писал, что «не студент, а сам курс не отвечает требованиям». В конце концов Ино стал учиться достаточно успешно для того, чтобы его оставили в школе.

На протяжении конца 1968 и начала 1969 годов Ино старался употребить свои связи в студенческом союзе для организации своих выступлений в провинциальных художественных школах и университетах. Вооружённый своим верным «Феррографом», он приводил в восторг своих немногих студентов-единомышленников плёночными пьесами и исполнением тогдашних авангардных произведений типа *Piano Distance* Торе Такемицу (пьеса для контрастирующих протяжных и резких нот на фортепьяно). На одном из выступлений Ино в студенческом

союзе Редингского университета присутствовал бывший ученик Вестминстерской «грамматической школы» и главный регент, уроженец Корнуэлла Энди Маккей. В недавнем прошлом саксофонист соул-группы из лондонских пригородов Nova Express и (как и Ино) участник студенческих перформанс-групп (а именно New Arts Group и Sunshine — в последней также участвовал будущий рекламный агент Roxy Music Саймон Паксли), Маккей был одарённым гобоистом с немалым интересом к авангардной музыке. Ни он, ни Ино не подозревали об истинном значении их встречи, но во время разговора после выступления Ино обнаружилось, что у них много общего — не последнюю роль тут играло большое уважение к Velvet Underground, Джону Кейджу и Мортону Фельдману. Ино пригласил New Art Group Маккея в Винчестер, где они исполнили в столовой длинную перформанс-пьесу *Mona Lisa Five*. Впоследствии Ино и Маккей поддерживали регулярную переписку и даже организовали недолговечную, главным образом теоретическую авангардную группу, которая, по неподтверждённым слухам, называлась Brian Iron & The Crowbars. Из этого ничего не вышло, главным образом потому, что Маккей, неспособный заработать на жизнь музыкой в Англии, вскоре занял пост преподавателя-аспиранта в Риме.

Следующим музыкальным предприятием Ино была попытка совместить авангардные идеи с каким-нибудь взрывным электрогитарным исполнением — его популяризировали такие рок-звёзды того времени, как Джими Хендрикс и The Who. Хотя гитарист — также винчестерский студент Энтони Графтон — не был Питом Тауншендом, он мог производить существенный шум, и Ино решил, что ему тоже нужно попытаться сделать в тандеме с ним какую-нибудь музыку. В то время как Графтон выдавал блюзовые ходы в свободном стиле, Ино мог свободно импровизировать; свою роль он ограничил «вокалом и обязанностям по работе с генератором сигналов». Результаты его порадовали. «Однажды вечером в конце рождественского семестра мы собрались вместе, он просто начал играть на гитаре, а я — петь, и это была первая созданная нами вещь — прямо на ходу», — позднее вспоминал Ино. «Первое, что я сделал в роке, тут же добилось успеха!…У меня и сейчас есть эта запись. Она называется "Ellis B. Compton Blues". Там потрясающее гитарное соло.» Этот проект также был важен тем, что в нём Ино впервые применил свой до сих пор любимый метод сочинения текстов — когда слова не подсказываются неким предопределённым авторским намерением, а спонтанно создаются на основе контуров музыки.[15]

Эта «группа» из двоих человек получила название Maxwell

Demon — по имени персонажа в «мысленном эксперименте» 1867 года шотландского физика Джеймса Кларка Максвелла.[16]

Группа не прожила долго, хотя они всё же написали как минимум ещё одну песню — "Mr Johnson". «Мы много репетировали и очень мало записывались», — признался Ино в интервью Яну Макдональду из NME в 1977 г. «обычно просто постоянно занимался этой штукой, генерирующей очень чистые и очень громкие синусоидальные волны.»

Ино также участвовал в ещё одной студенческой группе, причудливо названной Dandelion And The War Damage. Он пел, Энтони Графтон был и тут гитаристом, на басу играл Дэйв Халлоуз, на барабанах — Альф Макдональд. Клавишника звали Джим Джонсон — он был не из их колледжа, а из соседнего Бэйсингстока. «познакомился с Брайаном у него дома в Винчестере — нас представила друг другу наша общая знакомая Рита Харрис», — вспоминает Джонсон. «Она тоже училась живописи. Я думал о том, чтобы пойти учиться в тамошний музыкальный колледж, и она сказала: «тебе нужно познакомиться с нашим Брайаном Ино». В Винчестере было здорово — там была своя маленькая музыкальная жизнь. Помню, что у Сары и Брайана гостил поэт Брайан Паттен. С Брайаном мы сразу сошлись, Сара тоже была мила — привлекательная и с похожими увлечениями.»

War Damage вскоре стали «работающим предприятием»: «Мы немного репетировали в колледже или дома у Брайана. Я играл на органе Farfisa, Тони Графтон — на гитаре, а Брайан был фронтменом. У него был очень театральный подход — почти как у Боуи, но до него! Очень жаль, что ничего из этого так и не было записано, потому что это была совсем не плохая музыка — вовсе не авангардная; это была весьма мелодичная рок-группа. Песни писали в основном мы с Брайаном, либо Брайан, Тони и я. Мы провели маленькое беспорядочное турне по другим колледжам в моём фургоне Commer — помню, как-то раз он сломался на обратном пути с концерта рядом с Гайд-Парком. Помню, как мы играли в кембриджском университете; это был «Бал первокурсников» — всё было битком забито. После нас Сара со своей сестрой исполнили стриптиз.»

Не удовольствовавшись ролью главного вокалиста, Ино приобрёл свой первый «настоящий» электронный музыкальный инструмент — это была электрогитара Starway, купленная в музыкальном магазине по пути в Портсмут. Она обошлась ему в 9 фунтов 15 шиллингов и была с ним рядом на протяжении многих лет и нескольких альбомов. Струны на ней ни разу не менялись; для облагораживания её (и своих) технических недостатков он обычно пускал её через фуз-бокс Project Wem, в результате чего

получались насыщенные «гребни» звука, больше похожие на звучание авиационного двигателя, чем гитары. Многочисленные кредиты "snake guitar" на альбомах Ино 70-х годов обычно относятся к этому верному комплекту — Starway и фуз-бокс.

Настоящее овладение гитарой было для Ино не так уж важно, поскольку он был более сосредоточен на своих теориях и выводах, касающихся композиции — а в них по большей части вообще не предусматривалось никаких музыкальных навыков. Транскрибировав и отредактировав свои обширные заметки из первой среди многих записных книжек Challenge или Oldwich, он написал аналитическое эссе «Музыка для немузыкантов». Благодаря типографии Винчестерской художественной школы этот обширный трактат был напечатан миниатюрным тиражом в 25 экземпляров. Это был памфлет — краткое теоретическое рассуждение, вдохновлённое уроками, усвоенными от Джона Кейджа, Кристиана Вольфа и Джорджа Брехта, а также собственной работой в области плёночной композиции. Это фактически был манифест «создай параметры — начни — посмотри, что получится». Он также перекликался с эссе Стива Райха «Музыка как постепенный процесс», также изданным в 1968 г., в котором утверждались модели новых радикальных композиционных средств. Ино предлагал вообще обойтись без композиции в общепринятом смысле — хотя примерно о том же писал и Райх в своём эссе: «Меня интересуют воспринимаемые чувствами процессы. Я хочу иметь возможность слышать, как процесс развивается на всём протяжении звучащей музыки.»

Имея в активе какую-никакую публикацию, Ино стал гораздо более уверен в своих силах — и эта самоуверенность отразилась в его всё более экстравагантном внешнем виде. Будучи давним завсегдатаем магазинов секонд-хэнда и мелочных распродаж, наш отец одного ребёнка теперь стал интересоваться дамскими сорочками, горжетками из перьев и — благодаря жене — начал заигрывать с гримом. Дойдя до уровня юбки, он остановился и всегда утверждал, что в его случае речь не идёт о кросс-дрессинге, а просто о типичной для художественных школ попытке «выделиться». «всегда чувствовал себя поп-звездой», — сказал он Майклу Брэйсуэллу. «Даже учась в художественной школе, я очень странно одевался.» Позже он также заявлял, что поскольку он покупал свои костюмы на распродажах, где одежда редко сортировалась на мужскую и женскую, он брал всё, что ему нравилось — независимо от полового признака. «носил эту одежду не потому, что она была женская, а потому что она мне нравилась. Я надевал всё, что хорошо выглядело; то же самое можно сказать и о гриме.» Позже он вспоминал: «Все думали, что

я гомосексуалист.»

По мере того, как его одежда всё более бросалась в глаза, его практика в искусстве приобретала всё более сложные концептуальные черты. Более чем когда-либо очарованный явлением интуитивных прозрений, он разработал несколько поведенческих игр, единственной реальной целью которых было облегчить контакты, которые иначе не смогли бы состояться. Одна из этих игр начиналась, когда он шёл в местную библиотеку. Остановившись около здания, он смотрел на номер последней проехавшей мимо него машины и запоминал последние три цифры. После этого он находил книгу, идентификационный трёхзначный Dewey-номер которой совпадал с номером машины. Таким образом ему неизбежно попадали в руки такие книги, которые ему и в голову бы не пришло читать. В первый раз, когда он применил этот метод, ему досталось руководство по кормлению грудью, что, учитывая его домашнюю ситуацию, вполне могло пригодиться.

В 1968 г. лишения молодой семьи Ино производили очень вредный эффект на их брак. Сара часто оставалась одна с ребёнком. «Как только я родила Ханну, она фактически стала центром всей жизни», — признаётся она. «Трудность деревенской жизни была в том, что я была очень изолирована от своих сверстников. Это было обиталище эксцентричных пожилых людей — в частности, там была женщина, знавшая Эми Джонсон![17] Я работала в библиотеке Винчестера, и работа мне нравилась, но при этом у меня не было никакой общественной жизни. Это была тяжёлая перемена. Брайан старался быть дома, чтобы я могла выходить по вечерам — но помимо друзей Брайана, у меня не было хорошей компании, и из этого так ничего и не вышло.»

В начале 70-х по стопам Ино пошёл молодой будущий художник и музыкант Колин Ньюмен. Он приехал в Винчестер на фундаментальный курс искусства, а впоследствии стал лидером собственной влиятельной (и созданной в художественной школе) группы Wire. Будучи большим поклонником Ино, Ньюмен, естественно, хотел что-нибудь разузнать о школьном периоде в жизни своего героя и часто расспрашивал преподавателей (многие из которых продолжали работать с 60-х гг.) — помнят ли они что-нибудь об Ино. «спрашивал лекторов: «что вы можете сказать про Ино?» — вспоминает он. «Они говорили что-то вроде: «А, этот… он всегда ходил тут со своей девушкой и ребёнком.» Они на самом деле крайне уничижительно отзывались о нём и его маленькой семье — как будто им вообще не хотелось вспоминать, что он учился в их школе.»

Эти же самые лекторы, наверное, не были столь

разочарованы, когда в июне 1969-го Ино окончил школу и получил диплом по изящным искусствам. Окончив третью ступень своего образования, с головой, наполненной музыкальными идеями, он чувствовал, что пора двигаться дальше — во всех смыслах. К тому моменту они уже расстались с Сарой. «Это было не бурное расставание», — откровенно говорит Сара, — «но не думаю, что мы вообще это обсуждали. Я была в плохом состоянии — наверное, сейчас мне бы поставили диагноз «послеродовая депрессия» — и Брайан, мне кажется, понял, что этот ход был неизбежен.»

Сара оставалась флегматичной, но реакцию Марии Ино — женщины, которую в своё время саму оставили с маленьким ребёнком — можно только вообразить. Почти наверняка можно утверждать, что формального развода не было только из-за католической веры семьи Ино — и действительно, расторжение брака последовало только в 80-х годах, как раз к новому браку Ино. В течение следующих двух десятилетий он поддерживал со своими женой и ребёнком лишь поверхностные связи, хотя, повидимому, в их отношениях не было ожесточения. «Ни я, ни он особо не стремились к выражению своих чувств», — признаётся Сара. «много лет не понимала, что значила для него Ханна. К тому же мы оба многие годы были совсем не богаты; фактически я сидела на пособии и даже посылала Брайану какие-то деньги, пока он устраивал свои музыкальные дела. Его жизнь тоже была весьма хаотична, так что у нас как-то не получалось контактов.»

Жизнь Ино после женитьбы — хаотическая или нет — теперь проходила в охваченном «битом» метрополисе. Он четыре года был регулярным посетителем лондонских концертных залов, художественных школ и галерей, и переезд в столицу выглядел вполне логично. Едва ли для него это была непроторенная дорога — у него уже были кое-какие связи на авангардной сцене, к тому же вместе с ним отправились Энтони Графтон и остальные участники Dandelion And The War Damage. Итак, летом 1969 г. человек готовился впервые ступить на Луну, а Брайан Ино совершил свой собственный большой прыжок и переехал в Лондон.

В 1969 г. столица была соблазнительным центром притяжения художников, радикалов, свободных мыслителей, анархистов, потребителей опиума и всевозможных юных либералов, ищущих альтернативного стиля жизни. Такие районы, как Кэмден-Таун и Ноттинг-Хилл — близкие к сердцу Вест-Энда, но полные всякого аварийного жилья — стали центром цветущей колонии самовольных захватчиков; впрочем, по всей обширной территории Лондона, под отстающими обоями и плакатами Боба

Дилана и Че Гевары, молодёжь пускалась во все тяжкие, создавая себя заново под знамёнами свободной творческой авантюры, политической агитации, наркотического расширения сознания и сексуального освобождения. Это был апогей подпольной прессы и самозванных художественных лабораторий — эра политического самосознания и восстаний радикалов в кампусах, до крайности обострённая движением против войны во Вьетнаме, развивающимся воинственным феминизмом и всё более мощной контркультурой.

Хотя с одной стороны все дороги вели к призывающему к «возврату к деревне» идеализму хиппи, воплощённому колоссальным августовским фестивалем в Вудстоке (правда, этот идеализм был несколько запачкан смертельным насилием не менее эпохального декабрьского фестиваля в Алтамонте), в 1969 г., похоже, начала выкристаллизовываться и другая разновидность утопизма. Такие «умные слова», как «прогресс» и «космический век» можно было услышать не реже, чем «терпимое общество». Поразительные научные нововведения шли одни за другим, а процветающая Британия вкладывала средства в то, что премьер-министр Гарольд Уилсон несколько ранее назвал «белым накалом технологии». Несмотря на ощутимое напряжение Холодной Войны, технократия на всём Западе проявлялась везде — от лунных полётов «Аполлон» до карманных калькуляторов, от «Конкордов» и цветных телевизоров до фотоаппаратов «Полароид» и гигантских автомобильных мостов на воздушной подушке. Казалось, что будущее сулит только экспоненциальное технологическое развитие и невообразимые перемены в повседневной жизни.

Этот футуристический дух начал отражаться в поп- и рок-музыке. В августе первое место в Англии заняла зловещая, но бесспорно передовая песня Зегера и Эванса "In The Year 2525 (Exordium And Terminus)", а вскоре в Top 5 прорвался «Майор Том» с первого хит-сингла Дэвида Боуи — намекающей на программу «Аполлон» песни "Space Oddity". Когда телевидение BBC в июле вело прямой репортаж о приземлении «Аполлона» на Луну, в студию для исполнения сопровождающего стратосферного джема были приглашены Pink Floyd, и даже Beatles добавили в свой прощальный опус *Abbey Road* муг-синтезаторы.

Вот на таком фоне событий в столице в середине лета 1969 г. высадился Брайан Ино. Ему не терпелось пробить себе дорогу, и в своём блокноте он составил список мест, которые нужно посетить, людей, которых нужно увидеть, и дел, которые нужно сделать. На самом верху списка были две записи: «Ричард

Уильямс» и «встать на учёт». Последняя, говорящая об имеющей первостепенное значение социальной страховке — т.е. пособии по безработице — была вызвана практическими соображениями, т.к. Ино всё ещё не давал проникнуть к себе в голову мысли о том, что для того, чтобы жить, нужно работать. Первая запись была именем влиятельного журналиста из Melody Maker, который, наряду с ведущим Радио 1 BBC Джоном Пилом, был одним из немногих известных сторонников маргинальной рок-музыки и одним из явных английских поклонников всё ещё малоизвестных Velvet Underground. Проявив дар предвидения, Ино догадался, что Ричард Уильямс может быть для него важной связью и «каналом», при помощи которого можно установить связь с лондонскими «хиповыми» музыкальными кругами.

Благодаря «наводке» Тома Филлипса Ино, Графтон и компания нашли себе жильё — через две двери от его дома на Гров-Парк, 100 в Кэмберуэлле. Хотя это был крепкий особняк поздневикторианской эпохи, расположенный в одном из хорошо оборудованных и нехарактерно зелёных мест того района, удобства там были самые элементарные. Не было практически никакой мебели, не было отопления, так что комната Ино на втором этаже не очень соответствовала популярному штампу «мансарды художника». И всё же это было уникальное жилище. Вот что вспоминает Том Филлипс: «Это был коммунальный дом с постоянно меняющимся антуражем мелькающих лиц. Это было похоже на маленькую коммуну. Я помню, как люди там спали на полках! Было трудно сказать, кто там живёт постоянно, а кто — проездом. Помню, как я спросил Брайана: «Где ты спишь?», а он как-то пожал плечами и указал на полку.»

В доме действовало «содружество художников». Кроме The War Damage (чьих объединённых ресурсов также хватило на аренду под репетиционную студию маленького складского помещения по адресу Уилкс-стрит 2, Спайталфилдс), членом коммуны были однокашник Ино по Ипсуичу Джон Уэллс и выпускники Лидской художественной школы Джулиан Мэйнуэринг, Роберт Джонсон и Роб Нили. Они назвали свой коллектив HUS (правда, никто не может вспомнить, почему), и даже попросили своего соседа Тома Филлипса создать им эмблему. У Филлипса до сих пор цел оригинальный дизайн — это один из 20-ти подписанных экземпляров его произведения *Humument* — средства, полученные от их продажи, должны были пойти в пользу коллектива.[18] На нём по правую руку была расположена надпись «Только для HUS». «тому времени, как я сделал для них отпечаток, они стали называться как-то ещё», — горестно вспоминает Филлипс.

«Мы все что-то делали для Тома», — говорит Джим Джонсон. «Фактически мы брали количеством.» Как он вспоминает, коммуна жила кое-как, не имея запасов: «был поваром и ходил на Спайталфилдский рынок. Как только он закрывался, я собирал все выброшенные овощи. Так что у нас было по сути бесплатное питание. Там были и кожаные мастерские. В 1969-м была большая забастовка мусорщиков, и все урны были до краёв набиты кожаными обрезками. Мы делали из них лоскутные сумки через плечо или шили игрушечных мышей, а потом ходили по магазинам сувениров и продавали их — всё что угодно ради нескольких фунтов.»

Однако таких временных заработков было едва ли достаточно, и — через силу — товарищи вскоре были вынуждены искать работу. Это был первый и последний раз, когда Ино был доведён до этой отъявленной крайности. Отложив в сторону свои возмутительные наряды и вооружившись дипломом, в конце лета он пошёл на кэмберуэллскую ярмарку вакансий и нашёл себе место помощника художника по рекламе в местном бесплатном листке South Londoner. По его собственному признанию, сделанному Лестеру Бэнгсу, работа пошла у него на удивление легко: «ничего не имел против такой работы. Я даже добился большого успеха. Я начал с самого низа, делал всякую подсобную работу, но за те четыре месяца, что я там провёл, меня всё повышали и повышали, и в конце концов я стал зарабатывать вчетверо или впятеро больше первоначальной ставки и фактически руководил этой конторой. Потом я понял, что могу продолжать делать это и дальше и никогда не сделать ничего другого — потому что я ничем другим и не занимался.»

Это «что-то другое», чем ему никак не удавалось заняться, была музыка: «продолжал говорить себе: «Ну ладно, в эти выходные займусь музыкой», и ничего не делал, потому что сильно уставал, и говорил: «Хорошо, в следующие выходные», и опять ничего не получалось, и в конце концов через какое-то время я бросил работу. Именно так я и представлял себе работу — она была не настолько ужасна, чтобы хотелось оттуда уйти, и денег вполне хватало, чтобы обеспечить себе удобную жизнь и продолжать откладывать всё прочее на потом.»

Опять оставшись без работы, но не убоявшись этого, Ино начал спекулировать, чтобы заработать на жизнь. Его нос уже научился хорошо чуять выгодные сделки, и он уже перерыл все магазины уценённых товаров в южном Лондоне в поисках брошенных инструментов и электротоваров — совсем как в Ипсуиче. Самой значительной его находкой был купленный оптом комплект усилительного оборудования, когда-то

принадлежавший недавно закрытой сети кинотеатров Pearl & Dean. Ино купил 75 колонок всего за несколько фунтов и постепенно продал их по отдельности, получив существенную прибыль. Кроме того, он купил у Джима Джонсона орган Farfisa.

Некоторое время не давали голодать и кое-какие случайные заработки у Тома Филлипса и его соседа, художника-гравёра Яна Тайсона. Позже, уже в 70-е годы, Ино утверждал, что поддерживал существование, время от времени снимаясь в подпольных порнофильмах — как он поведал журналисту со вполне подходящей к случаю фамилией Бэнгс[19]: «участвовал в нескольких непристойных фильмах. Мне это было вовсе не противно; просто уставал, и всё. К тому же это занимает долгое время — долгое не в смысле *Апокалипсиса Сегодня*, но примерно два часа. А поскольку ты всегда, конечно, занимаешься этим в помещении, то нужно мириться с очень ярким освещением.»

Пока что эти сомнительные трагические заявления не имели кинематографического подтверждения — что ж, это вполне могло быть. Тем не менее хорошо задокументированное увлечение Ино сексом уже было очевидно. «не помню, чтобы Брайан был как-то связан с какими-то непристойными фильмами, но может быть, это было уже после меня», — вспоминает Джим Джонсон. «Но ему определённо нравился секс. Он был как кролик. Помню, однажды вечером я захожу домой и слышу из комнаты Брайана леденящий кровь женский крик. Бегу наверх и думаю, что кого-то убивают, вламываюсь в его комнату и нахожу его *на месте преступления*. Покорённая им девчонка орала от удовольствия. Я оказался в очень неловком положении. Я понятия не имел, что у Брайана есть девчонки или какие-то случайные знакомые. Он вообще вёл себя очень таинственно — что уж говорить о криках! Получается, что он всегда этим занимался, но с кем конкретно — узнать было невозможно.»

В Лондоне Ино был в своей стихии. Автобус от Пекхем-роуд или поезд от близлежащего Денмарк-Хилл за несколько минут могли доставить его в самое сердце метрополиса с его галереями, художественными школами, книжными лавками, клубами и прекрасными людьми. Контраст с тихим патриархальным Винчестером — не говоря уже о деревенски-консервативном Саффолке — был разителен. В конце концов Ино добрался до эпицентра.

4. Дрейф духов

Случай вознаграждает подготовленного наблюдателя.

(Луи Пастер)

Удача — это готовность.

(Брайан Ино).

Летом 1969 г. композиционные классы «Экспериментальная музыка» Корнелиуса Кардью кристаллизовались в узнаваемый музыкальный ансамбль. В мае Кардью вместе с ещё двадцатью музыкантами (в том числе Джоном Тилбери, Гэвином Брайарсом, Майклом Парсонсом и Ховардом Скемптоном) начал готовиться к премьере *Paragraph II* — одной из «коллективно-импровизационных» вокальных частей великого труда Кардью *The Great Learning*, основанного на текстах Конфуция. Однако, обнаружив, что зал, в котором должна была состояться премьера, гораздо больше, чем предполагалось поначалу, Кардью попросил своих коллег (а все они так или иначе занимались каким-то преподавательством) созвать студентов, чтобы увеличить хор, выступление в котором не требовало формальных музыкальных способностей. Нужное количество было набрано, также предполагалось, что «случайное» исполнение будет успешным; соответственно родился и Случайный Оркестр (Scratch Orchestra).

Основанный вокруг ядра Кардью-Парсонс-Скемптон, оркестр был впервые формально собран 1 июля 1969 г. в складском помещении лондонского дока Св. Екатерины. Месяцем раньше на страницах Musical Times Кардью опубликовал «Проект Конституции» оркестра. Написанный и скреплённый подписями в саду Тома Филлипса на Гроув-Парк, этот манифест обещал, что это будет «большое число энтузиастов, соединяющих свои (не обязательно материальные) ресурсы и собирающихся ради действия (создания музыки, её исполнения, поучений).» Репертуар оркестра должен был включать в себя «Импровизационные Ритуалы, Популярную Классику, Композиции и Исследовательские Проекты».

Ранние выступления Scratch Orchestra были одухотворёнными событиями. Том Филлипс был его увлечённым участником до тех пор, пока — как он говорит — «скучный марксизм не сменился отчаянно скучным маоизмом». Разумеется, ранние дни Scratch

характеризовались самой отъявленной подрывной деятельностью. Концерт «Путешествие по Ричмонду», состоявшийся 16 мая 1970 г., был вполне типичен. Это был «прогулочный перформанс», план которого включал в себя прогулки по заливным лугам Темзы, импровизации на флейтах и свистках и попытки «ликвидировать клаустрофобное заклятие капиталистической нормы на главной улице Ричмонда». Его целью также было «вызвать дисбаланс Дикенсов и Джонсов» и «разъединить Марксов и Спенсеров».[20]

Учитывая музыкальные пристрастия Брайана Ино, для него было вполне логичным прибиться к Scratch Orchestra. Том Филлипс вспоминает, как он «передавал новости о Scratch Orchestra Брайану» и как тот был возбуждён, увидев визуально захватывающую графическую партитуру пьесы *Cezanne*, которую Филлипс написал для оркестра. Кроме того, Ино наслаждался *Книгой Случая* — внушительных размеров томом, в котором были задокументированы все партитуры, созданные членами оркестра — всё, начиная от манускриптов с традиционной нотацией и заканчивая дико абстрактными графическими изображениями и смутными текстовыми инструкциями. Художник-гравёр Ян Тайсон — ещё один сосед Тома Филлипса по Гроув-Парку — получил задание напечатать несколько графических партитур Scratch Orchestra; подобную работу он выполнял и для участника Scratch и одновременно подающего надежды композитора Гэвина Брайарса. Ино впервые встретился с этим уверенным 24-летним джазовым басистом в 1969 г., во время перформанса в Портсмутском Колледже Искусств — Брайарс читал там лекцию. Брайарс так вспоминает о косвенных связях Ино со Scratch Orchestra: «Ян Тайсон жил рядом с Томом Филлипсом в Кэмберуэлле, а с Томом мы вместе работали. Ян и Брайан напечатали какие-то мои ранние партитуры. Брайан помогал скомпоновать некоторые из них — это была его работа.»

Хотя в Scratch Orchestra энтузиазм преобладал над компетенцией, всё же этот коллектив не был полным воплощением *Музыки для немузыкантов*. В интервью Алину Шиптону на BBC Radio 4 Том Филлипс вспоминал, что «очень немногие совсем не имели музыкальной подготовки — так было и впоследствии. Я имею в виду людей, которые были во «второй волне» этого мира Scratch Orchestra. Такие люди, как Брайан Ино — ну, конечно, он не мог читать музыку, но его дядя был кларнетистом, и он был одержим музыкой.»[21]

Для Ино Scratch Orchestra был фактической кристаллизацией всего, что он усвоил из мира экспериментальной музыки. Как считает Филлипс, Ино был частью «второй волны» ансамбля; его

деятельность с ними имела место в конце 1970 и в 1971 г. — в это время он появился на записи *The Great Learning* Кардью, сделанной фирмой Deutsche Gramophone, в качестве одного из множества перекрывающихся журчащих голосов, составляющих содержание пьесы "Paragraph Seven". Сеансы записи *The Great Learning* проходили в Chapel Studios на Бонд-стрит; это был первый раз, что Брайан Ино попал в профессиональную студию звукозаписи.

В партитуре Кардью для "Paragraph Seven" был набор указаний для любого количества певцов — всем им давались одинаковые короткие текстовые строки и некий диапазон чисел, обозначавших частоту повторений. Ноты выбирались певцами случайным образом и держались до начала новой строки текста, для которой выбиралась другая нота. Хотя исполнения "Paragraph Seven" теоретически были открыты для бесчисленных случайных интерпретаций, в результате получалось фактически одно и то же — убаюкивающий таинственный гул. То, каким образом повидимому произвольные вокальные элементы невыразимо соединялись в рациональные гармонические группы, казалось Ино чрезвычайно важным. Он заключил, что это саморегулирующаяся система — феномен (как он впоследствии с удовольствием сообщал озадаченным журналистам), известный под названием «автопроизводство». Ино в конце концов приравнял "Paragraph Seven" к «моему личному открытию теории сложности — т.е. идеи о том, что сложные непротиворечивые системы могут возникать из очень простых начальных условий, и быстро приобретать органичное богатство».

Помимо знакомства со Scratch Orchestra, в его тогдашней жизни были и другие музыкальные прозрения — в том числе концерт Филипа Гласса в Королевском Колледже Искусств в начале 1970 г. Гласс был сверстником Стива Райха (в своё время они вместе с трудом зарабатывали на жизнь в Chelsea Light Removals — специализированной манхэттенской фирме по перевозке мебели), и секционные диатонические повторения и модулированные полиритмы музыки Гласса были многим обязаны фазовым экспериментам Райха и его последующим композициям для маленьких ансамблей. Позднее Гласс отвергал влияние Райха — он даже зашёл так далеко, что изменил название своей ранней композиции "Two Pages (For Steve Reich)" просто на "Two Pages". Но каким бы «райхианцем» Гласс ни был в своём подходе к творчеству, он, несомненно, делал всё по-своему, и в 1970 г. возглавлял сильно усиленный ансамбль электронных клавишных и духовых, исполнявший пьесы с не требующими разъяснений названиями — "Music In Similar Motion" и "Music With Changing Parts" — в которых неукоснительный минимализм

соединялся с шумной, напоминавшей рок-музыку динамикой. В Королевском Колледже Ансамбль Филипа Гласса сразу же затронул чувствительное место в душе Ино: «Это было одно из самых выдающихся музыкальных впечатлений моей жизни — звук, приобретающий совершенно физические формы и бетонную твёрдость благодаря громкости и повторениям. Для меня это было как какая-то вязкая ванна чистой, густой энергии. Хотя в то время Гласса называли минималистом, эта музыка была одной из самых детализированных, которые я только слышал. Она вся состояла из сложных моментов и экзотических гармоний.»

Время, остающееся от гонки за новыми авангардными веяниями современной музыки, Ино обычно проводил в своём жилище в Гроув-Парке, уединившись с магнитофонами и прочими аппаратами, остававшимися от его побочной деятельности в качестве спекулянта электроникой. Этот нехарактерный для него период затворничества можно простить, приняв во внимание неопровержимый факт — ему ещё не было 22-х, а его красивые белокурые волосы уже начали редеть на висках.

Каким бы унизительным не было создавшееся таким образом затруднение, Ино не слишком долго печалился по этому поводу. Его наклонность к выставлению напоказ различных портняжных изделий нисколько не ослабела, и по ходу 70-х его гермафродитский образ становился всё более экстремальным. Правда, он знал, когда нужно остановиться — на улицах близлежащего Пекхема расправа с сексуально неоднозначным *фланёром* могла быть короткой. Тем не менее в полном одеянии (как он часто и ходил) он был чем-то вроде помеси между Марлен Дитрих и статистом из научно-фантастического фильма Роже Вадима «Барбарелла» (1968), с небольшим налётом образа прерафаэлитской девицы в стеснённых обстоятельствах. В таком виде он выделялся даже среди самых необычных обитателей Кэмберуэллского художественного колледжа, гулявших по соседству. У Тома Филлипса сохранились такие общие воспоминания об Ино периода его жизни на юго-востоке Лондона: «районе Кэмберуэлл он был определённо заметной фигурой. Конечно, там, где он жил, всё было слегка иначе — там было много художников, на той же улице жил Терри Джонс из труппы «Монти Пайтон»; в этом было что-то богемное.»

К 70-м годам в поверхностном «смазывании» половых различий Брайаном Ино едва ли было что-то из ряда вон выходящее — вскоре феминизированная мужская мода распространилась на главных улицах Британии. Смещение в сторону андрогинности было ярко отражено в фильме Дональда Кэммела и Ника Роуга «Перформанс» (1969). Этот фильм, где в

главной роли снялся сильно накрашенный и сексуально двусмысленный Мик Джаггер, обращался к вопросам ролевой игры и мужественности, при этом остроумно сопоставляя лондонское хиппи-подполье с преступным миром и упиваясь туманно-блистательным полусветом «смазанных» индивидуальностей и переменчивой половой принадлежности. К этому времени даже дорожные ремонтники феном укладывали свои всё более длинные кудри, а мужские серёжки и медальоны стали обычным зрелищем на футбольных газонах и в салонных барах. Одновременно шёл и обратный процесс — последние следы когда-то любимого Ино образа модов теперь превратились в моду на бритую голову, притом стильные ска-корни этой стрижки всё сильнее поглощались компаниями непросвещённых сторонников расизма, насилия и беспричинного хулиганства.

Тем временем Ино пополнил свой медленно наполнявшийся «портфель» творческих усилий. Летом 1970 г. к звукам плёночных манипуляций и авангардных пластинок, доносившимся из его комнаты на Гроув-парк, стали всё чаще присоединяться сопящие вкрадчивые тоны духового инструмента — он пытался овладеть элементами игры на кларнете. Это был не праздный каприз, а результат знакомства с возглавляемым Гэвином Брайарсом феноменом под названием Portsmouth Sinfonia.

Начало этому проекту было положено во время эксцентричного мероприятия, поставленного Брайарсом в мае 1970 г. в Портсмутском художественном колледже. Оно было названо *Opportunity Knocks* и основано на формате одноимённого ТВ-шоу Хьюи Грина по «поиску талантов». Участие Брайарса должно было свестись к одноразовой шутке — он хотел собрать группу студентов, большинство из которых не смогло бы сыграть ни одной ноты ни на одном инструменте, и создать импровизированный оркестр для какофонического исполнения знаменитых фрагментов из различных классических произведений. То, что эта «сборная солянка» была названа Portsmouth Sinfonia, должно было ещё сильнее усугубить шуточную атмосферу. Брайарс тепло вспоминает это событие: «Всё происходило во дворе посередине колледжа. Решение было принято за три дня до события. Там были чревовещатели, комики, рок-группа. Тринадцать человек, составлявшие ансамбль, одновременно были Понтипридским Мужским Хором. Мы положили инструменты и спели «Господь мой пастырь». Четверо из нас одновременно были Квартетом Бородина, а шестеро — Пиротехнической Пирамидой с Пиренеев. Ну, то есть, трое стояли на коленях, ещё двое — по бокам этой тройки, и ещё один — наверху; мы просто воскликнули «та-да», и это было наше

выступление.»

Ансамблю не удалось победить в конкурсе, но энтузиазм по отношению к этому забавно беспорядочному проекту вскоре получил свой собственный импульс — дирижёр Джон Фарли (который был настолько немузыкален, что давал отсчёт вальса «раз-два-три-четыре»), профессор искусств Лидского университета Адриан Рифкин и портсмутские студенты Робин Мортимор и Джеймс Лампард образовали ядро более долговечного ансамбля. Количество их номеров в конце концов достигло солидной цифры 82. В своей деятельности Sinfonia — в отличие от Scratch Orchestra — ограничивалась признанным репертуаром известных фрагментов из популярных классических произведений (они называли их «знаменитые куски»). Хотя ансамблю был присущ неявный Кардью-дух, стремящийся спасти канонические оркестровые произведения от их элитарной буржуазной клиентуры (рядовой состав Sinfonia называл её «нацистами в смокингах»), во всём, что они делали, присутствовало некое беззаботное оживление — пусть даже, как утверждает Том Филлипс, сама идея была украдена у Кардью: «Portsmouth Sinfonia была создана ради шутки, но на самом деле это было продолжение одной из идей Кардью. В Scratch Orchestra мы делали такие вещи, как *Пасторальная Симфония* Бетховена (причём участники оркестра старались как можно лучше играть на инструментах, на которых они играть не умели) — или *Фортепьянный концерт* Чайковского, в котором Джон Тилбери играл, повернувшись спиной к роялю, что, конечно, было довольно эффектно. На этом уровне Scratch Orchestra намного превосходил Sinfonia, которые были просто шуточным ансамблем — правда, не уверен, что Гэвин скажет мне спасибо за такие слова.»

Оригинальная или нет, но Sinfonia скоро стала действующим предприятием, и Брайарсу не терпелось записать свой великолепно неуклюжий ансамбль: «Вскоре после конкурса талантов мы отправились в звуковую студию колледжа, которой руководил режиссёр документальных фильмов, и записали сорокапятку с увертюрой из «Вильгельма Телля». Она вышла на гибкой пластинке — вроде тех, что вы получали вместе с журналом Private Eye. Мы использовали её для приглашений на собрание по поводу вручения дипломов того года, а также рассылали её людям, которыми восхищались — типа Родни Марша [австралийский игрок в крикет], Мао-Цзе-Дуна, Леонарда Бернстайна — и людям, которе нам не нравились — вроде Пьера Булеза. Должно быть, портсмутские почтовые работники немало удивлялись, глядя на некоторые из этих адресов.»

Юмор всегда занимал центральное место в деятельности Sinfonia, но несмотря на свойственную им эксцентричность, ансамбль никогда не ограничивался одними пародиями. Это становилось более очевидно, когда из их атак на классику неизменно получалась музыка, обладающая некой наивной уродливой остротой, которую многие находили невообразимо трогательной. Ино сразу же обратился в их веру, позднее в 1970 г. присоединился к их сомнительной духовой секции и наслаждался странным очарованием этого уникального полупрофессионального ансамбля, что и подтвердил в 1981 г. в интервью Keyboard Magazine: «Большинство людей, говоря о Sinfonia, считают, что все участники оркестра были некомпетентны. Это было не так — говорю вам точно. Уровень компетенции варьировался от чрезвычайно высокого — у нас там было несколько настоящих виртуозов — до нуля. Но интересно было как раз это смешение. Во всех этих приближениях к мелодии можно было расслышать скрытую мелодию исполняемой вещи. Это была такая неряшливая версия, мягко-фокусная версия классической музыки — и это давало прекрасные музыкальные результаты.»

К декабрю 1970 г., когда Sinfonia выступала в Куин-Элизабет-Холле в качестве гостя на концерте *Бетховен сегодня*, организованном Scratch Orchestra и приуроченном к двухсотлетию композитора, Ино был уже постоянным участником ансамбля. Через полтора года известность Ино как молодой поп-звезды открыла перед этим причудливым ансамблем разные интересные двери, и до самого 1974 года он сохранял связи с этим самозваным «худшим оркестром мира» — в том числе был продюсером двух из трёх их «кривых» альбомов (теперь это коллекционные редкости). К тому времени у Sinfonia уже были менеджер и контракты на запись; ансамбль стал (почти) серьёзным бизнесом — правда, таким, который регулярно доводил свою публику до смеха, слёз и конвульсий.

Публика постепенно проникалась творчеством Sinfonia, и в группу привлекались новые участники. В рядах благородных любителей были такие будущие светила, как композиторы Майкл Найман и Саймон Фишер Тёрнер, певица и маэстро-духовик Кейт Сент-Джон, продюсер поп-хитов Клайв Лэйнджер и знаменитый свободный импровизатор Стив Бересфорд. Вхождение в группу Наймана было типично. В конце концов он стал играть на астматичном баритоне-эуфониуме, но — по его словам журналисту Sunday Times Дэну Кэрнсу — когда он впервые пришёл на концерт Sinfonia как зритель, «просидел первое отделение, и меня всё это так тронуло, развлекло и возбудило,

что в перерыве я подошёл к Гэвину и сказал: «вас есть свободный инструмент? Мне бы хотелось играть у вас». У них была не занята виолончель, так что во втором отделении я, совершенно для себя неожиданно, уже играл «Замок горного короля» [Грига].»

Несмотря на немалый уровень скандальной известности, деятельность Sinfonia не приносила её участникам никаких доходов. В конце 1970 г. зарабатывать деньги музыкой — притом музыкой без фальшивых нот — было для Брайана Ино несбыточной мечтой (если у него вообще была мечта). Он, конечно, время от времени продавал что-нибудь из бывшей в употреблении усилительной аппаратуры, но всё же жил в относительной бедности. Оптимизм в нём поддерживала мысль, что он живёт творческой жизнью — несмотря на лишения, она была лучше оков работы «девяти до пяти». В творческом отношении он, по сути дела, оставался энтузиастом-дилетантом в поисках отдушины, «голоса». Если он вообще думал о будущем, то оно, наверное, представлялось ему похожим на жизнь Тома Филлипса — то есть он в конце концов должен был стать преподавателем искусства. И уж конечно, музыкальная «карьера» была последним, о чём он мог думать в то судьбоносное декабрьское утро, стоя на станции подзёмки Elephant & Castle в ожидании поезда по линии Bakerloo.

Поезд подошёл, и перед Ино, как перед главным героем в фильме Sliding Doors, встал выбор, в какой вагон садиться. Сначала он хотел сесть в тот, который справа, но потом всё же выбрал левый — и хорошо сделал. Он сел и прямо напротив себя увидел своего старого друга Энди Маккея. Впоследствии Ино предполагал, что если бы он выбрал другой вагон, вся его последующая жизнь могла бы сложиться иначе. Они с Маккеем возбуждённо приветствовали друг друга. После вопроса о том, увлекается ли всё ещё Ино музыкальной электроникой, Маккей улучил момент и (как вспоминает Ино) «сказал: «тебя ещё остались магнитофоны? Я тут играю в одной группе, нам надо сделать хорошие демо-записи.»»

Голос Маккея звучал слегка тревожно, но и оживлённо — энтузиазм по отношению к его текущему музыкальному проекту был вполне ощутим. Ино сразу понял, что это явно нечто более существенное, чем какая-нибудь теоретическая группа типа Brian Iron & The Crowbars.

На самом деле группа, о которой шла речь, в то время представляла из себя немногим больше очередной музыкальной идеи. Это было детище Брайана Ферри, сына управляющего лошадьми на шахте в Вашингтоне, Тайн-энд-Уэр, и группа, тогда ещё не имевшая названия, состояла из Ферри (вокал), Маккея

(саксофон), Грэма Симпсона (бас) и временного гитариста Джона Портера. Ферри, серьёзно занятый «окультуриванием» своего шахтёрского акцента и намеренно отстраняющийся от рабочего происхождения, недавно закончил Ньюкаслский университет со степенью в изящных искусствах. Он также был выпускником ньюкаслской концертной музыкальной сцены, где пел с бродячей группой рабочих клубов The Banshees, а потом с универсальной университетской соул-командой The Gas Board, в которой играли Симпсон и Портер. Диапазон исполняемых ими чужих вещей простирался от Stax до Синатры. Как и Ино, Ферри был знатоком американской популярной музыки 50-х и 60-х, и к тому же увлекался классическими голливудскими фильмами, модернистским дизайном и театром. В Ньюкасле он был заметной фигурой — он разъезжал по улицам в нарочито броской прожорливой американской машине.

Пожалуй, у Ферри был ещё более разносторонний музыкальный вкус, чем у Ино — он слушал всё от Хоуги Кармайкла до южного соула, от Чарли Паркера до Этель Мерман, от Боба Дилана до Ноэля Кауарда. Два его любимых музыканта представляли собой странную пару — это были Джими Хендрикс и Коул Портер. Высокий и сдержанный, с намёком на смуглую элегантность Дирка Богарда и естественной застенчивостью прирождённого эстета, в 1970 г. Ферри ещё носил неприличную стрижку «лесенкой» и предпочитал спортивные рубашки и теннисные туфли той жиголо-пышности, с которой в будущем стало ассоциироваться его имя. Пианист-самоучка, знавший всего несколько аккордов, Ферри тем не менее стремился сочинять свои песни. Его пребывание в Gas Board, где ему приходилось браться за всё — от скрипучего Отиса Реддинга до эстрадного Тони Беннетта, превратило его от рождения ограниченный певческий голос в трепетно-эффективный инструмент, источающий небрежную элегантность и вампирически-тунеядческое хладнокровие. С его помощью он жаждал петь песни, которые могли бы привить коллажную эстетику поп-арта к мастерскому классицизму его героев из Переулка Жестяных Кастрюль и рок-н-ролла. В университете его наставником был человек типа Тома Филлипса — британский поп-арт-художник Ричард Гамильтон, который помог развиться в Ферри жёсткой самоуверенности и очаровал его манипуляциями с иконографией гламура и роскошного потребительства. Выйдя из университета в 1968-м, Ферри прибыл в Лондон, чтобы воплотить в жизнь свою мечту о сочинении песен, но к концу 1970-го мечта всё ещё оставалась нереализованной, и он кое-как перебивался, совмещая работы реставратора мебели и водителя фургона. Его побочным

занятием была керамика, и его изделия даже выставлялись в маленьких лондонских галереях. В декабре его уволили с работы на полставки — он преподавал гончарное дело в женской школе Св. Павла в Хаммерсмите, и обычно во время занятий не разжигал учебную печь, а ставил пластинки.

Вдобавок ко всем несчастьям, у Ферри внезапно случился кризис уверенности в собственных силах — он начал сомневаться в своём инструментальном мастерстве. Он имел за плечами всего один безуспешный урок игры на фортепьяно (ему тогда было восемь лет), и ему ещё только предстояло научиться одновременно петь и играть. Он попробовал брать другие уроки, но в конце концов остановился на мысли подать объявление о поиске более умелого клавишника. Одним из немногих, кто на него откликнулся, был Энди Маккей, но прибыв на прослушивание в квартирку Ферри на Кенсингтон-Хайтс, он был вынужден признаться, что и сам не очень-то хорошо играет на пианино. Правда, он исполнил кое-что оригинальное на тенор-саксофоне и гобое, которые случились у него при себе. Ферри, поначалу скептически к этому отнёсшийся, был поражён, когда Маккей продемонстрировал свою равную лёгкость в ритм-энд-блюзовом риффе и барокко-этюде. Кроме того, Маккей красноречиво говорил о музыкальном авангарде, упомянув своих любимцев — Джона Кейджа, Мортона Фельдмана и Velvet Underground. Он также объявил о том, что владеет переносным, умещающимся в чемодан синтезатором EMS VS3 — тогда это был футуристический объект страшной редкости.[22] Обладание синтезатором сразу придало Маккею весьма значительный вес. Тот факт, что он по сути не имел понятия о том, как работать с аппаратом, был отметён как несущественный; Ферри показалось, что у Маккея есть нечто гораздо более привлекательное, чем простой клавишный профессионализм — это была его инструментальная гибкость, соединяющая классику и ультрамодерн в новый стиль, который со временем и определит эстетику Roxy Music. Маккей и выглядел подходяще: скулы кинозвезды, тёмные буйные кудри и склонность к стильной одежде — он мог бы показаться менее нескладным братом Ферри.

Ближе к Рождеству 1970 года Маккей присоединился к Ферри и Симпсону (только что ушедшему от рокеров Cock-A-Hoop) в составе, который пока был скорее теоретической идеей, чем рабочей группой. Ферри уже написал некоторые песни, которые примерно через полтора года появятся на дебютном альбоме Roxy Music, и ему не терпелось записать их на плёнку. Маккей, полный впечатлений от встречи с Ино на линии Bakerloo, рассказал о нём Ферри, которого заинтриговали как странный образ и

экзотическое имя этого знакомого Маккея, так и потенциальная ценность его предполагаемой технической компетенции. По правде говоря, прошлое Ино (художественная школа), его глубокие познания в ду-уопе и ритм-энд-блюзе и уже значительный авангардный послужной список — не говоря уже о научно-фантастической фамилии — были как специально подобраны для ретро-футуристической самодельной «авант-роковой» схемы Ферри.

Вспомнив о впечатляющем магнитофоне Ferrograph, который был у Ино, Маккей спросил его, не хочет ли он как-нибудь принести его к Ферри, чтобы записать несколько песен, которые, как надеялся Ферри, могли бы способствовать заключению издательского контракта и появлению крайне нужного начального капитала. Они договорились на один из дней в начале нового года. Ино провёл Рождество дома в Саффолке — он навестил своего ребёнка и имел много разговоров с родителями, всячески увиливая от прямого ответа на их недовольные вопросы о перспективах своего трудоустройства. Как всегда, много часов было проведено у радиоприёмника и в загробном мире дяди Карла, в котором два поколения семьи Ино объединились в своей любви к искусству, музыке, антиквариату и всклокоченным причёскам.

В начале особенно сурового января Ино возвратился в своё кэмберуэллское жилище. Глядя в окно через замёрзшие стёкла, он, наверное, думал о том, что принесёт ему новый год — его преданность музыке нисколько не ослабела, но после полутора лет в Лондоне его амбиции так и не получили реального приложения. В этом же месяце он присоединился к Ферри, Маккею и Симпсону в миниатюрном «убежище» первого из них — отягощённый аппаратурой, но не какими-либо осязаемыми надеждами.

Несмотря на это, вежливый, застенчивый, но несомненно стильный Ферри произвёл на Ино впечатление. В его песнях тоже что-то было — они были неуклюжими, но в то же время странно утончёнными; творческий вклад Маккея — особенно на гобое — убедил Ино в том, что он наткнулся на нечто поистине оригинальное. Ферри также испытал приятное удивление: «На меня произвела впечатление его сила — он тащил этот огромный катушечный магнитофон, который был больше его самого. Я сразу же понял, что он интересный тип — поначалу он показался мне каким-то учёным.»

Не менее важное место в этой первой встрече занимал синтезатор VCS3 Маккея. Это было первое знакомство Брайана Ино с инструментом, с которым до сих пор наиболее широко

ассоциируется его имя. Поскольку Маккей так и не продвинулся дальше умения включать его, но знал о технических навыках своего знакомого, он предложил Ино взять синтезатор с собой и дома посмотреть, на что способна эта машина. Второго приглашения не понадобилось. Вернувшись в Кэмберуэлл, Ино начал экспериментировать. Прежде всего он подключил синтезатор к своему усилителю из Pearl & Dean, а потом запустил его через магнитофоны. Он сразу же ощутил себя в своей стихии. Синтезатор VCS3 по сути дела представлял собой генератор шума с разнообразными переключателями и панелью со множеством разноцветных разъёмов, при помощи которой можно было добиваться смешения различных звуков. Он также позволял всевозможные преобразования колебаний, фильтраций и форм звуковых волн. В результате простые звуковые волны при помощи биений, расширений и эквализации могли превращаться в нечто поразительное. Ино очень обрадовался тому, что теперь он мог модифицировать чистый звук, не прибегая к традиционной нотной клавиатуре — в особенности его восхищал маленький джойстик, позволяющий при помощи инстинктивных физических движений добиваться диких искажений высоты звука.

То, что Ино практически мгновенно освоил VCS3, произвело на Маккея и Ферри большое впечатление во время их визита в его берлогу на Гроув-парк. Не меньше их поразило и то окружение б/у-шных колонок и всевозможного электрического хлама, в котором он жил. «Там у Брайана были все эти провода и примочки — в его жилище чёрт сломил бы ногу», — вспоминает Ферри. «Это была какая-то фантастика — лабиринт из проводов, кабелей, кусков старых колонок, валяющихся повсюду, старых усилителей… пещера Аладдина, полная всяких едва работающих приборов.»

После ещё одной репетиции дома у подружки Ферри, Ино решил, что группе нужно место, где можно было бы на полную включить усилители без риска всполошить соседей. Тогда он, при помощи пены и картона, принялся за звукоизоляцию большой площадки на втором этаже дома на Гроув-парк, а также за подготовку своей усилительной системы для подключения микрофонов, разбитого Hohner-пианета и хриплой фисгармонии Ферри. Всё это делалось не зря; но и соседи Ино попались терпеливые и музыкальные. «Это был прекрасный дом», — вспоминает Ферри. «Настоящая коммуна — по лестнице постоянно туда-сюда бегали всякие разные люди. Там была хорошая атмосфера.»

Хотя и нелепо сложная, система Ино была достаточно надёжна для проведения прослушиваний, которые начались

почти сразу же — один за одним пошли подающие надежды барабанщики. Одним из кандидатов был американский перкуссионист Декстер Ллойд, позже ставший членом Кливлендского симфонического оркестра. «Декстер Ллойд было выдуманное имя», — открывает секрет Ферри. «На самом деле он уклонялся от армии. У него были закрученные вверх усы — это был ещё тот тип. У него были прекрасно настроенные военные барабаны и кастаньеты.» В конце концов Ллойд был принят (несмотря на то, что немалый интерес вызвала также барабанщица по имени Сюзи — она вообще-то не умела играть, но была привлекательна и энергична). Он оказался единственным барабанщиком, который знал, что вставить в длинные тихие пассажи, которыми перемежались странные, «раскладывающиеся» песни Ферри.

Поскольку Портер был занят где-то ещё, найти гитариста, удовлетворяющего своеобразным требованиям Ферри к мощи, элегантности и оригинальности, оказалось не так просто. В конце концов, благодаря колонкам объявлений в Melody Maker, был найден кандидат, имеющий хотя бы несколько нужных качеств. Уроженец Норвича Роджер Банн был старожилом лондонской рок-сцены на протяжении всего конца 60-х и даже играл в джеме с одним из героев Ферри — Джими Хендриксом. В 1969-м он выпустил сложный сольный альбом — запутанный песенный цикл, записанный с Национальным Оркестром Голландии, который один из критиков назвал «слишком умным» для общественного потребления. В последнее время Банн играл с малоизвестной и недолговечной группой Enjin, и сейчас искал какой-нибудь новой перспективы.

Ферри тем временем всё ещё подыскивал подходящее название для своей малообещающей группы. Одно время ему нравилось имя "Roxy" — соединение названия сети ретро-кинематографов с каламбурным намёком на рок казалось подходящим сразу на нескольких уровнях. После этого, в начале 1971 г. он узнал, что американский лейбл Elektra уже подписал контракт с одноимённой группой, и, отбросив другие кинематографические варианты типа Essoldo, Ritz и Plaza, просто прибавил к Roxy слово Music — тем самым, случайно или нет, сделав так, что название группы стало означать то, чем она и была — собственным своеобразным жанром.

Первоначально имя писалось в иронических кавычках — какое впечатление это производило на профессионала Банна, остаётся неизвестным. Однако каковы бы ни были подробности, в неоперившейся группе, наверное, было *что-то*, что заставляло Банна регулярно таскаться в Кэмберуэлл из своей «стоянки» в

Эрлс-Корте, чтобы репетировать на клаустрофобном «чердаке» Ино — и он оставался с группой всё лето 1971 г. Своеобразный Декстер Ллойд исчез в июне при невыясненных обстоятельствах (вдохновив Ино на плёночную пьесу "Sinister Dexter") и был заменён, опять-таки при помощи объявления в Melody Maker (написанное Ферри объявление било напрямик: «Авант-роковой группе требуется чудо-барабанщик»), уроженцем Джарроу, бывшим барабанщиком Smokestack и строительным рабочим Полом Томпсоном.

Томпсон в своё время был подмастерьем на судоверфи «Палмерс» в Хебберне на южном берегу Тайна, и его энергичная игра могла бы прошить заклёпками гранит. Его стиль, столь же зверски метрономный, как у его героя — Джона Бонэма из Led Zeppelin — оттачивался в шумных ночных клубах Саут-Шилдс, где он играл в бесчисленных местных составах. Ему даже удалось поиграть в аккомпанирующем составе стареющего рокера 50-х Билли Фьюри. Томпсон был прямой противоположностью чуткому и классически образованному Ллойду и прошёл прослушивание — несмотря на то, что ему пришлось одолжить установку у группы Matthews Southern Comfort (его собственная томилась под арестом на Денмарк-стрит). Отважный углекоп сразу же дал этой группе, составленной из несочетаемых, неустойчивых элементов, крепкий якорь. Во время запутанных тихих пассажей он просто переставал играть. Ино позже говорил, что принятие в группу Томпсона было моментом настоящего рождения Roxy Music.

Томпсон даже временно переехал в коммуну на Гроув-парк — наверное, самым близким ему человеком там был единственный не-«коммунист», дальнобойщик, живший на чердаке. Когда Томпсон пришёл в группу, она начала «разрешаться от бремени» волнующими — и чрезвычайно громкими — результатами. Крошечная комната Ино в Кэмберуэлле теперь регулярно сотрясалась шумом полностью усиленной репетиции. «Нас там было шесть человек и полный комплект аппаратуры», — говорил он Роберту Сэндаллу в 1990-м — «шум мог свести с ума кого угодно.» Ферри с этим согласен. «Разумеется, у нас получался жуткий грохот — громкость была полезна, она могла скрыть множество огрехов!»

Не устрашившись этого, Ино сумел запечатлеть кое-что из этой звуковой неразберихи на свой магнитофон. Вообще-то он записывал почти всё, что они делали. Хотя громкость, искажения и общая музыкальная эксцентричность иногда полностью разрушали более тонкие и чувствительные мазки Ферри, несколько вещей были признаны подходящими в качестве демо-

записей. Среди них были и ранние варианты песен, украсивших собой дебютный альбом Roxy Music. «Вообще-то там были довольно тонкие места», — вспоминает Ферри. «знаю, там была "Chance Meeting" — Декстер Ллойд сделал там очень грамотный оркестровый аккомпанемент.»

Летом 1971-го Ферри с демо-записью в руках регулярно стирал подошвы в лондонском Переулке Жестяных Кастрюль — т.е. лабиринте музыкальных издательств на Денмарк-стрит в сердце Вест-Энда — в поисках контракта, однако не мог ничего добиться. На самом деле, приставая к издателям, он проявлял смесь наивности и упрямства — ему казалось, что любой толковый музыкальный «аппаратчик» сразу же заметит куплеты а-ля Коул Портер, экстатические перемены аккордов и признаки невозможного очарования, лежащие в самой сердцевине эклектичного водоворота музыки группы. Однако для большинства слушателей она была просто «чересчур ненормальна».

Смущенный всеобщим непониманием, Ферри начал думать, что им мешает коллективная неспособность читать музыку (Маккей, конечно, был не в счёт). Как ни странно, с наибольшей готовностью согласился с таким прогнозом экспериментатор Ино. После одной особенно неудовлетворительной репетиции в Кэмберуэлле, Ино повёл группу в дом Тома Филлипса (через две двери по улице) и попросил его жену Джилл (учительницу музыки в средней школе) поделиться с ними своей мудростью. Том Филлипс так вспоминает эти причудливые групповые уроки: «Группа пришла ко мне домой, чтобы познакомиться с элементарными основами музыки. Их привёл Брайан. Моя бывшая жена начала знакомить их с основами формальной музыкальной записи — это не было их сильным местом. Не думаю, что они очень далеко продвинулись — то ли она была для них неподходящим учителем, то ли они решили, что им это не нужно. я так и не понял, что там произошло. Но два-три раза они точно приходили; помню, как все они собрались вокруг пианино.»

Вообще-то группы типа Roxy Music — т.е. художественно-исследовательского характера — скорее могли бы привлечь внимание индустрии в условиях концертных выступлений, создав группу последователей и продемонстрировав свою притягательную силу. В предыдущем десятилетии это была успешная модель — тогда своеобразные группы нонконформистов (от Pink Floyd до Bonzo Dog Doodah Band) доказывали свою состоятельность постоянной упорной живой игрой. Поскольку Roxy Music не имели особых достижений, нет ничего удивительного в том, что их низкокачественные записи никем не

были толком услышаны. Даже если бы кто-то и захотел их послушать, он бы обнаружил, что песни Ферри были сложны, бессвязны и часто не имели узнаваемого припева.

Не обращая на всё это внимания, группа продолжала регулярные репетиции — по три-четыре в неделю. «был одержим группой», — признаётся Ферри. «даже особо и не думал ни о чём другом.» По мере роста навыков обращения с VCS3 роль Ино в группе становилась заметнее. «Технический ассистент» вскоре стал «манипулятором звука» — он начал пропускать через синтезатор гитары, клавишные и даже голос Ферри; с каждым разом получалось всё лучше, и в результате получались диссонансные искажения и дикие тональные сдвиги. Чтобы избежать путаницы из-за того, что в группе было двое тёзок (хоть их имена и писались по-разному), участники группы начали называть Брайана просто «Ино». Несмотря на то, что Enos была популярной маркой фармацевтических солей для печени, это аскетическое и одновременно странно чувственное наименование хорошо подходило тому потустороннему имиджу, который создавал Брайан. Даже в художественной школе его часто называли просто «Ино» — это была не столько личность, сколько марка, типа «Уорхол».[23]

Хотя ему часто приписывалось первенство в применении синтезаторных «обработок» (treatments), Ино был не первым, кто начал заключать гитары и клавиши в модулирующие объятия синтезатора. Похожую роль выполнял Пит Синфилд в составе полубожественного английского прог-рок-коллектива King Crimson. Будучи по сути дела «орбитальным спутником» основного корпуса группы, на концертах Синфилд со своей аппаратурой помещался в задней части зала, рядом с микшерным пультом, откуда и управлял наложением на музыку своих текстур. Эту программу действий продублировал Ино в Roxy Music. Ино был оригинален в смысле использования плёнок и промежуточных электронных средств — аппаратуры, которая к моменту записи дебютного альбома Roxy в начале 1972 г. состояла из двух последовательно включённых катушечных магнитофонов Revox, верного магнитофона Ferrograph, кассетного магнитофона Ampex, управляющей клавиатуры, специализированного устройства эхо-задержки и имеющего первостепенное значение VCS3.

Экспериментатор в душе Энди Маккей был вполне доволен тем, что Ино дистанционно манипулировал звуком его саксофона, но для максимизации потустороннего эффекта его синтетических приспособлений группе был нужен гитарист, не зацикленный на собственном «я» и желающий действовать

совместно с немузыкантом — иначе говоря, человек, которому бы не досаждали зачастую дезориентирующие вторжения Ино. Были моменты, когда Роджер Банн не мог понять, кто управляет звуком — он или Ино; часто он слышал, как реверберирующий гитарный рифф возвращался к нему через много секунд после исполнения. Видимо, в результате этого к осени Банн ушёл, и Roxy опять начали проводить прослушивания.

Как-то раз, сидя за унылой работой в агентстве путешествий Clarkson's в центре Лондона, бывший гитарист Филип Таргетт-Адамс просматривал колонки объявлений в Melody Maker, где и наткнулся на помещённое Ферри объявление — «требуется Искусный Джек, соло-гитарист». Родившийся в Лондоне в 1951 г. в семье постоянно разъезжающего дипломата и выросший во множестве стран Латинской Америки, Таргетт-Адамс, человек с необычно космополитическим прошлым, учился в закрытой мужской школе Далвич-Колледжа, где и стал играть в своей первой группе — Pooh And The Ostrich Feathers. Позже он взял себе сценическое имя Манзанера — фамилию своей матери-колумбийки — но свой фирменный гитарный стиль (хендриксовская пиротехника, сложные метрические размеры с привкусом латинской развязности) он разработал в любительской прог-рок-группе Quiet Sun. Группа, в которой также играли басист и будущий сотрудник Ино Билл Маккормик и барабанщик Дэвид Аллен[24] (позже в составе хиппи-коллектива Gong), на тот момент проникла в музыкальную индустрию не более, чем Roxy Music и фактически представляла из себя «побитый козырь». Таргетт-Адамс искал чего-нибудь нового и волнующего, и когда он пришёл на прослушивание в Roxy Music, ему показалось, что он нашёл.

По сравнению с византийскими сложностями Quiet Sun то, что предложили ему Ферри и компания, в техническом смысле было «прогулкой в парке». Несмотря на не совсем обычные структуры, большинство песен были в простом и привычном размере 4/4. Непоколебимый Пол Томпсон и не менее крепкий Грэм Симпсон обеспечили стойкую ритмическую поддержку. Таргетт-Адамс — профессионал, хоть и не виртуоз — почувствовал себя совершенно свободно, а немного позже, в качестве дополнения к прослушиванию, прогнал несколько песен Кэрол Кинг. Он нисколько не взволновался, даже когда Ино начал неизбежно вмешиваться в звучание его гитары. Сочетание музыкантов понравилось всем, но Ферри всё-таки послал разочарованного гитариста обратно в Clarkson's — он, в типично маккиавеллиевском стиле, тайно подставил себя под удар, чтобы заручиться услугами гитариста-звезды.

Дэвид О'Лист уже имел «имя». Он уже был известен в составе клубных завсегдатаев The Attack, когда получил приглашение в группу клавишника-маэстро Кита Эмерсона The Nice (она входила в список артистов лейбла бывшего менеджера Rolling Stones Эндрю Олдхема Immediate). В послужном списке О'Листа была даже подмена заблудшего Сида Барретта в Pink Floyd образца 1968 года. The Nice, много гастролировавшие с Джими Хендриксом, в конце концов побили кассовый рекорд The Who в клубе № 1 английской рок-сцены — Marquee на Уордор-стрит. Группа играла по своим собственным правилам, исполняя самозваную «музыку нового сплава» — эмбриональный предшественник прогрессивного рока. В 1970 г. она всё-таки распалась (Эмерсон стал одним из основателей прог-левиафанов Emerson Lake & Palmer), но О'Лист к тому времени уже от них ушёл. К 1971 году, после краткого флирта с только оперяющимися Jethro Tull, гитарист стоял на перепутье. Он дошёл до того, что поместил объявление в Melody Maker. В нём говорилось: «Известный гитарист ищет уделяющую внимание своему образу прогрессивную рок-группу с контрактом на запись и представительством.»

Несмотря на то, что Roxy Music не удовлетворяла по меньшей мере двум из этих критериев, Брайан Ферри откликнулся на объявление. Когда «известный гитарист» оказался О'Листом, Ферри пришёл в экстаз. Он видел The Nice в 1968 г. в Ньюкаслской ратуше и посчитал, что человек, у которого были хитовые альбомы, который играл с синтезаторщиком и джемовал с одним из его героев (Джими Хендриксом), несомненно поможет превратить Roxy Music из авант-рокового попурри в коммерчески жизнеспособную группу. Принятие в состав О'Листа, конечно, было для Roxy немалой удачей. Что касается The Nice, то хотя их ироничная, анти-вьетнамская деконструкция «Америки» Леонарда Бернстайна и побеспокоила в 1968 г. нижние области списка сорокапяток, они никогда не были настоящей группой «хит-сингла» — но два их высококонцептуальных альбома безусловно задали тон для разворотных буффонад наступающего десятилетия. В 1971 г. их слава среди рок-знатоков оставалась весьма значительной, и новость о том, что О'Лист что-там такое делает с новорождённой рок-группой, неизбежно заинтриговала многих.

Как и надеялся Ферри, акции Roxy Music тут же поползли вверх. О'Листа пришлось уговаривать, и он согласился присоединиться к не имеющим контракта аферистам только после того, как послушал группу дома у Маккея в Баттерси и условился о том, что будет выполнять обязанности гитариста и

аранжировщика с соответствующей долей в гонорарах, и будет свободен возвращаться к своей сольной карьере, когда захочет. Отчаянно стремясь к получению солидного «штампа», который, как они были уверены, обеспечит присутствие О'Листа, Roxy согласились на все его требования.

Приход О'Листа — одарённого аранжировщика, одинаково профессионально владеющего как соло-гитарой, так и трубой — оказал на Roxy немедленное влияние. Он начал сокращать запутанные «окольные пути» в многих их песнях и акцентировать имеющиеся припевные зацепки. Хотя краткое его пребывание в группе произвело определённый эффект, всё могло бы быть совсем иначе, если бы — как он надеялся — Roxy вышли на публику с его собственными композициями. Он однозначно заставил их репетировать не очень многообещающую вещь "Green Willow Tree" (как сказал сам О'Лист, «что-то вроде убыстрённой "Chance Meeting"») и такие песни, как "White Indian Butterfly" и "O'List's Waltz". «Они подходили к голосу Брайана и мы начали петь их вместе, дуэтом», — утверждает гитарист.

Имея на борту О'Листа, Ферри смог привлечь к группе некоторую финансовую поддержку от своего знакомого по Ньюкаслскому университету — бывшего лектора и растущего магната недвижимости (только что ставшего владельцем «Театра-Ройял» в Бате) Чарли Уэра. Судьба тоже начала понемногу вмешиваться. Ферри передал пару записанных Ино демо-лент двоим наиболее смелым покровителям рок-сцены — Джону Пилу с BBC Radio 1 и человеку с первой строчки иновского списка «необходимых знакомств», журналисту Melody Maker Ричарду Уильямсу. Последний, не имея своекорыстных связей ни с какой фирмой грамзаписи или издательской компанией, и обладая широкими познаниями в области некоммерческого рока, нашёл в странном эклектичном «супе» Roxy Music некоторые достоинства. Бывший ноттингемский репортёр и поклонник Velvet Underground недавно представил на телевидении BBC новаторскую рок-программу Old Grey Whistle Test и был широко признан как редчайший феномен: свой человек в шоу-бизнесе, обладающий такими качествами, как прямота, вкус и честность. Когда дело дошло до плёнки Roxy Music, он смог услышать в ней то, чего не слышали другие. «Там было много джемов — ну, по крайней мере, экспериментальных джемов — но, конечно, там не было профессионализма, ни в каком смысле», — вспоминал он в книге Джонни Рогана *Roxy Music: Стиль с содержанием*. «Кое-где на плёнке накладывались другие записи, так что можно было слышать две вещи одновременно. Там был очень необычный гобой. Такие песни, как "The Bob (Medley)" на первом альбоме

едва можно было узнать.»

Несмотря на свою необыкновенную привязанность к новой и неизведанной музыке, Уильямс не имел привычки звонить назойливым молодым артистам. Но в записи Roxy было что-то такое, что заставило его отреагировать немедленно (название группы было написано Ферри на коробке таким почерком, что Уильямс подумал, что такой почерк должен принадлежать человеку «безусловно очень умному»). Учитывая то, что до сих пор у Roxy не было никакой поддержки, Брайана Ферри, ответившего на звонок Уильямса, можно простить за выражение крайнего удивления. Когда Ферри собрался с мыслями, Уильямс выяснил несколько фактов о группе и выдвинул идею более формального интервью, о котором они тут же договорились.

В начале августа Melody Maker напечатал полустраничное интервью Уильямса с Ферри, озаглавленное «Roxy на рок-скачках». Для преданных знатоков Roxy этот краткий, но блестящий пролог карьеры «группы под названием Roxy, которая сделала одну из самых волнующих демо-записей, которые мне только встречались» является священным писанием. Разумеется, сочетание активной поддержки Уильямса с амбициозным, хоть и несколько высокомерным тоном Ферри («Мы очень уверены в том, что мы делаем. мы полны решимости добиться успеха, но возможно более цивилизованным способом.») ознаменовало собой конец затянувшегося периода скрытой инкубации группы.

Однако перед вмешательством Уильямса продолжение существования группы было под большим вопросом. В самом деле, незадолго до этого Ферри засвидетельствовал свою готовность бросить этот великий проект тем, что пошёл на прослушивание на вакантное место вокалиста в King Crimson. Группа, возглавляемая гитаристом-виртуозом с юго-запада Бобом (после 1971 г. он стал настаивать на имени «Роберт») Фриппом, дебютировала ещё в июле 1969-го перед толпой в 650 тысяч человек на бесплатном концерте Rolling Stones в Гайд-Парке, и с тех пор дошла как до скандальной известности, так и до верхних эшелонов альбомных списков, зарекомендовав себя в качестве передовых британских поставщиков прог-помпезности. Однако, группу разрывали на части проблемы с составом; теперь они искали замену певцу Грегу Лейку, спрыгнувшему с корабля, чтобы составить компанию Киту Эмерсону в Emerson Lake & Palmer. До Ферри на эту роль рассматривалась кандидатура юного Рега Дуайта (он же сэр Элтон Джон) — по слухам, он запросил 250 фунтов за сеанс записи для альбома 1970 года *In The Wake Of Poseidon*. В конце концов задушевное трансатлантическое блеяние Джона было посчитано

неподходящим, и Лейка уговорили не уходить до тех пор, пока не будет записан вокал.

После этой короткой передышки Crimson опять начали искать певца. В конце концов их придирчивый руководитель Фрипп и его заместитель Пит Синфилд (принимавший участие в написании таких эталонов Crimson, как "In The Court Of The Crimson King", "21st Century Schizoid Man", и — ни к селу, ни к городу — через десятилетие — хита Bucks Fizz "The Land Of Make Believe") решили, что дрожащее вибрато и тоскливый фальцет Ферри будут неподходящим украшением для громоподобного арт-рока Crimson. Синфилду, в частности, казалось, что Ферри будет довольно неуклюж на сцене. Они с Фриппом, кроме всего прочего, искали человека, который мог бы также играть на басу — этому Ферри так никогда и не научился — и работу певца, в конце концов, пришлось взять на себя их басисту Гордону Хаскеллу; по крайней мере, временно. Несмотря на отказ, и Фрипп, и Синфилд заметили утончённость манерного, но управляемого вокального стиля Ферри и назвали его EG — их недавно основанной, активной менеджерской компании — в качестве таланта, к которому стоит присмотреться.

Возглавляемая двумя лихими выпускниками школы в Харроу Дэвидом Энтховеном и Джоном Гэйдоном (и названная их инициалами), EG ворвалась в мир рок-менеджмента после того, как эти двое перезаложили дом, находящийся в их совместном владении и вложили доходы в новорожденный King Crimson. Благодаря почти мгновенному международному успеху Фриппа и компании они быстро стали процветающими тяжеловесами музыкальной индустрии, и к 1971 году имели в своём скромном, но звёздном реестре в частности, такие группы, как T. Rex и Emerson Lake & Palmer. «EG была весьма успешной компанией — совершенно безумной, но успешной; там была очень прикольная атмосфера», — вспоминает Энтховен (недавно вернувшийся в обойму топ-менеджеров благодаря руководству делами Робби Уильямса). «Мне кажется, Ферри решил, что это именно то место, где он хочет быть — скорее всего, благодаря нашей связи с King Crimson.»

Ферри сделал так, что Энтховен получил демо-запись Roxy Music. На молодого менеджера она произвела мгновенное и глубокое впечатление: «Пришла эта плёнка. Должен сказать, что я не мог поверить своим ушам, когда её услышал. У меня возникло точно такое же чувство, как когда я впервые услышал King Crimson — я подумал: «Мне это нужно.» Потом мы увидели их на каком-то концерте — они звучали пискляво, хрипло и шумно, но у них было что-то своё. Мне понравилась их экспериментальная

часть. Это было похоже на плёнку — качество было крайне жуткое, но мне очень нравилось то, что они хотели сделать. Это был глоток свежего воздуха.»

Прежде чем двигаться дальше, Энтховену и Гэйдону нужно было договориться с тогдашним менеджером Roxy Чарли Уэром. «Он вообще-то был не менеджер, скорее спонсор», — проясняет ситуацию Энтховен. «Нам нужно было встретиться с ним и сказать, что он получит компенсацию за те усилия, что он вложил в группу.»[25]

В истории Roxy Music и Брайана Ино EG приобрели центральное значение. В 1971 г. в компанию пришёл Марк Фенуик из династии владельцев универсальных магазинов Fenwick, а также бухгалтер с острова Мэн Сэм Алдер (специалист по оффшорной банковской деятельности); Гэйдон в то же время пошёл своим путём и стал голливудским продюсером. Энтховен состоял в компании до конца 1976 г. в качестве «творческого индивидуалиста» и главного «болельщика» Ино; затем, из-за растущей наркотической зависимости, он, по его собственным словам, был уволен из своей собственной компании. Однако некоторое время смелое и проницательное хиппи-антрепренёрство поддерживалось прекрасным бухгалтерским учётом и акционерным капиталом, и EG были весьма заметны на английской музыкальной сцене начала 70-х.

Когда Roxy Music заручились поддержкой компании, у них наконец появилось стремление вперёд. После того, как большая часть года прошла в «созревании», внимание Ферри всё же обратилось к живым выступлениям — но строго на его условиях. Как читалось между строк его высокомерных заявлений в Melody Maker, он не собирался таскать свою труппу образованных снобов по мрачным, заплёванным английским рок-залам. Он сдержал слово и организовал «разминочное» шоу на вечеринке, устроенной его подружкой Сюзи — группа приехала на неё в «Остин-Принцессе» отца Энди Маккея, с инструментами, привязанными к крыше. Благодаря уже немалым связям Ферри в художественном мире, следующее выступление состоялось на рождественской вечеринке «Друзей Галереи Тэйт» — работать за микшерным пультом вместе с Ино был приглашён Фил Таргетт-Адамс (правда, ни тот, ни другой особо не понимали, что нужно делать). После этого был концерт на бале Христианского Союза в альма-матер Маккея — Редингском университете, где долготерпеливому Таргетт-Адамсу было поручено заняться осветительной аппаратурой.

Эти ранние выступления Roxy Music были постоянно сопряжены с техническими проблемами. Даже опытные

звукооператоры обычно терялись при виде сложной аппаратуры Ино. Энди Маккей вспоминает: «Когда мы только начинали, у нас вообще-то не было на сцене усилителей. Я знаю, что это звучит смешно, но были моменты, когда мы просто подключались к его [Ино] синтезаторам и микшерному пульту, а он сидел в публике и микшировал. Это было невероятно противно, потому что ты просто не мог слышать, что играешь. А то, что ты играл, очень мало напоминало то, что звучало на выходе, так что скоро мы это бросили. Наверное, это была наша самая экстремальная точка. Для 1972 года это было весьма заумно.»

Группе, кроме того, ещё только предстояло полностью облачиться в свои фирменные гламурно-научно-фантастические наряды — за исключением уже устоявшихся стильных образов Ферри и Маккея, остальные выглядели странной эклектичной компанией. Басист Грэм Симпсон, втайне испытывавший стрессовые психологические проблемы, на сцене всё более отдалялся от остальных. Только Ино — феерия одного актёра в макияже, атласе и леопардовой шкуре — имел возмутительную внешность, но он даже на сцену не выходил. Этот чужеродный эффект углублялся двусмысленной ролью О'Листа — он не был ни полноправной частью иновской схемы, ни «прожекторным» солистом; его присутствие становилось всё более неуместно и непредсказуемо.

Несмотря на сценическую неуклюжесть и технические «болезни роста», Roxy Music исправно «несли службу»; они выступили четвёртыми в программе лондонского блюзмена Пола Джонса в кэмберуэллском педагогическом колледже Св. Гавриила и произвели впечатление на Ричарда Уильямса на декабрьской презентации для прессы в уютном клубе «100» на Оксфорд-стрит. Несмотря на очередной несовершенный звуковой баланс, первый сторонник Roxy был приятно удивлён тем, что живая группа с лёгкостью затмевала свою многообещающую резкую демо-запись. Уильямс даже нашёл достоинства в сомнительных саморекламных гитарных соло О'Листа. Действительно, программа была полна песен, придать которым окончательную форму помог О'Лист — многие из них вскоре будут сохранены для потомства на одноимённом дебютном альбоме группы. В стремительном лёгком блеске "Re-make/Re-model" и извращённом рок-н-ролле 50-х "Would You Believe" (в котором Маккей весело бегал по всей гамме саксофонных штампов, а Ино смущённо мычал ду-уоп-гармонии из середины зала) была инстинктивная непосредственность, не терпящая никаких возражений.

После Рождества дела пошли в гору — Джон Пил предложил группе выступить на своём шоу *Top Gear* на Radio 1. То, что Пил

— белый рыцарь Радио Би-Би-Си — и его столь же достойный продюсер Джон Уолтерс оба были ярыми поклонниками О'Листа, никому бы не повредило — но в этом приглашении было и нечто большее. Ферри лично пошёл в офис шоу Пила в Доме Радиовещания, чтобы передать плёнку. Там он узнал в много ездившем Уолтерсе трубача, игравшего в 60-е годы в ньюкаслской команде The Monty J. Young Jazz Band. Уолтерс пригласил Ферри остаться на чашку кофе, и они предались воспоминаниям о музыкальной сцене Тайна. Впоследствии Уолтерс проявил более чем обычное внимание к плёнке Ферри и нашёл её достаточно убедительной, чтобы оказать помощь старому знакомцу.[26]

Рождественские праздники 1971 года начались и кончились, а Ферри не терпелось закрепить внезапный успех группы. Устроенное Уолтерсом выступление в скромном клубе Пила Perfumed Garden (на разогреве у Genesis) и само шоу Пила, безусловно, должны были пробудить интерес у игроков индустрии звукозаписи. В холодный вечер 4 января 1972 г. группа, как и было условлено, собралась в студиях Би-Би-Си Kensington House в Шепердс-Буш. Томпсон пришёл с дневной рабочей смены весь в цементной пыли. Энди Маккей привёз аппаратуру группы в наёмном фургоне прямо со своего места работы — близлежащей средней школы в Холланд-Парк. Ино приехал из Кэмберуэлла на автобусе. Что касается Грэма Симпсона, то он переживал вялотекущий нервный срыв и едва мог показаться на глаза своим товарищам. Немалую часть последовавшего сеанса он провёл, заливаясь неконтролируемыми потоками слёз.

Студия представляла собой типичный анахронизм BBC — будка управления была расположена в бивуачном стиле в одном из углов помещения за тщательно расставленными звукопоглощающими экранами; пройти в неё можно было только через арку из рискованно свисающих электрических кабелей. Группа должна была записаться вживую, без всяких наложений. Пока продюсер записи Джон Мур тщательно расставлял микрофоны, Ино приставал к ассистенту звукорежиссёра Биллу Эйткену с долгими вопросами насчёт фазовых эффектов и параметров установки реверберации.

Как бы ни была группа «отполирована» почти годичными репетициями и недавними разминочными выступлениями, тем не менее, начав самый первый «настоящий» сеанс записи Roxy Music, они немало нервничали. Когда слушаешь результаты сейчас, они кажутся странным гибридом знакомого и чуждого. И исполнение, и запись, конечно, были на целые световые годы впереди сделанных Ино демо-записей; к тому же Ферри сменил свои

фисгармонию и Hohner Pianet на принадлежащий BBC рояль. "The Bob (Medley)" получилась гораздо более интенсивной, чем её «официальный» преемник (кроме того, в ней были лучше представлены синтетические пулемётные эффекты и дикие завывания Ино на VCS3), тогда как "If There Is Something" и "Sea Breezes" были практически неотличимы от поздних воплощений, будучи фактически носителями для растянутых (и не всегда попадающих в ноты) соло О'Листа — большую их часть он испускал, лёжа на спине. Бодрая "Re-make/Re-model" могла бы потягаться с альбомной версией, и была ещё одной «витриной» синтетического арсенала Ино. «недавно послушал эту запись на Би-Би-Си — я, наверное, не слышал её тридцать с лишним лет», — сказал мне Ферри. «Брайан делает отличные дела на "Re-make/Re-model". Вещь сыграна в несколько более медленном темпе, чем на альбоме, а в середине есть прекрасный кусок, когда Ино и Манзанера смыкаются вместе. Всё это действует. Мне кажется, это Roxy в самом своём лучшем виде. Даже моя игра на пианино звучит терпимо!»

Несмотря на роковые излишества О'Листа, группе до сих пор шла на пользу его отражённая слава, и эта запись — после того, как пошла в эфир 21 января — соответственно, имела стимулирующий эффект. Чувствуя, что группа «переросла» чердак Ино на Гроув-Парк (и превысила пределы допустимой там громкости), Roxy Music были готовы сменить адрес на что-нибудь более элегантное. Дэвид О'Лист вспоминает репетиции группы в Хэмпстеде, в студии «фотографа — друга Брайана [Ферри], который время от времени работал для журнала Time Out». Там они установили новую усилительную систему, которая была серьёзным усовершенствованием по сравнению с иновским хламом от Pearl & Dean. Она была куплена на кредит, который взяли на двоих Маккей и Ферри. Какое-то время они репетировали в пустом полузаброшенном доме на Колвилл-Террас, Ноттинг-Хилл — и именно туда, по настоятельной просьбе Ферри, пришли руководители King Crimson Фрипп и Синфилд — посмотреть на феномен Roxy Music. На Синфилда это произвело особое впечатление, судя по его воспоминаниям, изложенным биографу Roxy Дэвиду Бакли: «приходил на их репетиции. Они показались мне очень, очень интересными — не так уж сильно в музыкальном смысле, но всё равно это были очень интеллигентные и приятные люди с блестящими идеями.»

В конце января EG устроили то, что Дэвид Энтховен называет «театральным прослушиванием», в монолитном кинотеатре Granada в Уондсуорте. Едва ли это был дворец кино в стиле «арт деко», в котором бы хотелось выступить Ферри — это был уже

даже и не кинотеатр, а игорный дом, но не убоявшись этого, Ферри экспромтом пригласил Ричарда Уильямса посетить его, а причисленный к лику святых журналист сделал ему такое одолжение и описал события этого дня в пылких выражениях в Melody Maker: «Прохожу в дверь с надписью «Входа нет» и поднимаюсь по бетонным ступенькам на заброшенный балкон с сиденьями, покрытыми толстым слоем пыли. Внезапно взрыв гитары-пулемёта разрывает туман, после чего я слышу звук рок-н-ролльной группы, дающей полный газ в песне, которая кажется продуктом какой-то странной встречи между The Marcels и одной из наиболее тяжёлых немецких групп. Это Roxy Music, и хотя школьники на улице, может быть, играют в футбол, как будто не происходит ничего особенного, для группы это очень важный день. Их пришёл послушать Знаменитый Менеджер.»

Уильямс выделил своеобразный вклад в группу со стороны Ино — «сухопарого бледного джентльмена, сильно увлечённого электроникой, загружающего звучание группы аудио-гравировкой, состоящей из визгов, впрысков, воплей и сирен» — и указал на причудливое аудио-визуальное зрелище, которое представлял из себя Брайан Ино начала 1972 года. «Знаменитый Менеджер» Дэвид Энтховен сообщает, что на этом этапе Roxy уже были бесспорной кандидатурой на место клиентов EG, но несмотря на его покровительство и позитивный отзыв Уильямса, настроение в группе было не слишком жизнерадостное — главным объектом неудовольствия был Дэвид О'Лист. Ино был просто возмущён поступком гитариста, который не пришёл на генеральную репетицию на Гроув-Парк, отговорившись болезнью. Кроме того, между О'Листом и Полом Томпсоном на сцене произошла перебранка по поводу того, кто должен первым вступать в одной из песен, и дело чуть не дошло до кулаков — это, конечно, не прибавило хорошего настроения на концерте.

Вероятно, назло недисциплинированному гитаристу, Ино и Маккей пригласили на прослушивание верного неудачника Фила Таргетта-Адамса — на этот раз под видом «гастрольного менеджера» — что дало ему идеальный предлог рассмотреть характеристики аппаратуры О'Листа и установочные параметры усилителя, а также посмотреть вблизи, куда именно на грифе ставит свои пальцы маэстро. «Задним числом», — признавался позже О'Лист, — «думаю, что это Ино спровоцировал замену гитариста — несмотря на то, что за несколько недель до этого он говорил, что я буду продюсером их первого альбома.»

Наблюдательный Таргетт-Адамс заметил возникающие трещины, о чём и рассказал в 1974 г. Нику Кенту из NME: «Дэвид О'Лист был проблемным парнем. У него было не всё в порядке с

наркотиками; он считал, что виноват, но кроме этого, другие члены группы были за то, чтобы жить вместе — таскать аппаратуру и всё такое — а О'Лист, уже попробовавший звёздной жизни с The Nice, не хотел иметь с этим ничего общего.»

Несмотря на разнообразные сомнения, в Валентинов день 1972 года EG официально подписали с Roxy Music контракт о том, что будут их эксклюзивными менеджерами.

Тем временем «внеклассная» деятельность Ино также быстро развивалась. В начале марта 1972 г. он пришёл на открытие выставки в Уайтчеплской художественной галерее. Это была групповая выставка, название которой как будто было специально придумано, чтобы завлечь его: *Системы*. Там было много интригующего, но особенно его привлекла работа кинорежиссёра Малкольма Ле Гриса, который экспериментировал с повторяющимися блочными петлями образов, при помощи которых он собирался исследовать, «как работает глаз и каким образом в мозгу создаётся структура ритмического восприятия». Фильмы Ле Гриса были фактически визуальным эквивалентом плёночных пьес Стива Райха. Одно его произведение — *Берлинская лошадь* — представляло собой девятиминутный зацикленный показ жеребца, которого раз за разом выводят из горящего сарая, при этом менялись цвета и способ печати (негатив/позитив). Ино был совершенно очарован *Берлинской лошадью*. На открытии выставки он представился Ле Грису и выразил своё восхищение фильмом, одновременно высказав сомнения относительно грубого непоследовательного саундтрека. Ле Грис согласился, что звуковое сопровождение — это худшее, что есть в фильме, и и с удовольствием одобрил предложение Ино сделать что-нибудь получше. Ино вернулся в Гроув-Парк и тут же, используя вырезанные куски гитарных и фортепьянных звуков и свои верные магнитофоны, приготовил две разные пьесы. Результаты смутно напоминали фазовые пьесы Райха — гипнотические зацикленные повторения, отражающие циклическую природу фильма. Он отослал плёнки Ле Грису, которому одна из них так понравилась, что он включил её в усовершенствованную копию *Берлинской лошади*, которая на протяжении 70-х годов демонстрировалась на различных европейских художественных выставках и сезонах экспериментального кино. Это был первый (весьма скромный) случай проникновения музыки Брайана Ино на более широкую культурную сцену.

К концу зимы 1971 г. коллектив HUS уже не существовал, и его члены разошлись своими дорогами. Ино покинул Кэмберуэлл и переехал в многоквартирный дом по адресу 28, Брондсбери

Виллас, Килберн (его соседом был беспокойный Грэм Симпсон). Комнату, в которую вселился Ино, недавно освободил Гэвин Брайарс. Вообще дом был полон музыкантов. Квартиру, выходящую на фасад дома, занимал джазовый саксофонист и композитор Эван Паркер со своими женой и ребёнком. Под Ино жил пианист Хауэлл Томас. Рядом с Томасом проживала женщина по имени Перл, вместе с чёрным южноафриканским басистом Джонни Дайани. Симпсон жил на первом этаже. Присутствие там басиста Roxy Music было самой очевидной причиной передислокации Ино, но Гэвин Брайарс выдвигает другую идею: «Кто-то однажды прислал мне сочинение, в котором утверждалось, что Брайан в свои ранние годы постоянно следовал за мной и копировал меня. Когда я постригся, он тоже постригся. Он печатал мои партитуры, участвовал в моём ансамбле, жил в моей квартире. и т.д. Интересное предположение — и я уверен, что Брайан будет всё это отрицать.»

Шёл Ино по стопам Брайарса или нет, но времена стеснённой коммунальной жизни вскоре всем надоели. Получив от EG аванс, Ино внёс задаток за другую квартиру в том же районе — это был дом из красного кирпича с двумя спальнями в Лит-Мэншнс, Грэнталли-роуд, Мэйда-Вэйл. Никогда не упуская случая «усилить» свой загадочный образ, позже Ино утверждал в интервью, что владел двумя квартирами в Лондоне, но — хотя у него были и другие убежища — именно квартира на Грэнталли-роуд стала его нервным центром на несколько следующих лет; постоянное местожительство — тире — студия звукозаписи — тире — гнёздышко любви.

Пока Ино готовился вкусить удовольствий домашнего очага, его группа столкнулась с очередным из до сих пор привычных переворотов в составе. «Разминочные» выступления в начале марта в хаммерсмитском пабе Hand & Flower и в Лестерском и Бристольском университетах стали последними с участием О'Листа. Хотя теперь он уже включился в переноску усилителей и без жалоб выносил переезды в набитом фургоне (место было настолько дорого, что Ино и Маккей, как наиболее уступчивые члены группы, должны были по очереди лежать на усилителях), ему стало понятно, что его самозваной синекуре приходит конец. EG не имели возможности удовлетворять его гонорарные требования и условия относительно драгоценной сольной карьеры, к тому же он чувствовал приближение устроенного Ино переворота, и решил уйти. С точки зрения Roxy вклад О'Листа — какое бы каталитическое влияние он ни оказывал — больше не имел решающего значения (да он и с самого начала служил целям Ферри), а поскольку группа уже приступила к записи

решающего дебютного альбома, его физиономия перестала в неё вписываться.

И вновь Roxy вышли на рынок в поисках гитариста. Фил Таргетт-Адамс был практически «сосватан» на это место Маккеем и Ино, но по желанию Ферри перед окончательным приёмом в группу ему пришлось выдержать новую серию прослушиваний. На роль гитариста пробовался также некий Спенсер Маллинсон. Родившийся во Флориде сын эмигрировавшего из Англии лидера биг-бэнда, Маллинсон был грамотным 20-летним рок-н-ролльным гитаристом, приехавшим в Лондон (через процветающую гамбургскую клубную сцену, где он повстречался с Полом Томпсоном), чтобы пробить себе дорогу в стране своего отца. В начале 1972 г. ему ещё не повезло — он работал в ресторане в Килберне, а по выходным прослушивался в разных группах. Он утверждает, что в Roxy его позвал Брайан Ино: «Кажется, я пришёл в группу сразу же после Дэвида О'Листа — в 1971-72 году, если я правильно помню. Я попал туда через Брайана Ино… Его квартира была за углом от ресторана, в котором я работал. Ино, бывало, приходил туда поесть и видел и слышал, как я практикуюсь на гитаре за прилавком. Мы подружились и он пригласил меня придти к Брайану Ферри, чтобы стать гитаристом Roxy. Мы запускали мою гитару через его синтезатор Putney VCS3. Мы много репетировали, но мне показалось, что из этой группы ничего не выйдет. Конечно, я ошибся!»

Пребывание Маллинсона в группе было до сих пор кратчайшим из всех сделанных ими назначений, и через несколько недель после встречи с Ино он уже уехал, чтобы начать новую жизнь в Израиле. («не помню его — может быть, Брайан помнит» — это всё, что может сказать Ино по поводу Маллинсона. «Наверное, он был в группе неделю или что-то около того», — считает Ферри.) Тем временем, выдержав больше сеансов кастинга, чем бродвейская старлетка, Фил Таргетт-Адамс наконец получил от Ферри «зелёный свет» и быстро внедрился в группу, тут же взяв новую фамилию Манзанера. Вознаграждённый за своё терпение, гитарист теперь должен был пройти на практике свой набор ино-модулированных риффов, многие из которых были выучены при помощи близкого наблюдения за своим предшественником — он даже купил белый Стратокастер (модель, которую предпочитал О'Лист). Наконец, у Ино появился гитарист, который был его подчинённым (и в иерархическом, и в возрастном смысле) и чей звук он мог фильтровать и абстрактно обрабатывать по своему желанию, не боясь повредить ничьему самолюбию.

После более чем года уединённой подготовки и выступлений

без публики Roxy Music были наконец готовы встретиться с настоящим светом рампы. Для Брайана Ино — человека, который тогда (как и сейчас) был наиболее склонен к закулисной деятельности — этот свет оказался неожиданно ослепительным.

5. Корпорация небесной музыки

Для того, чтобы мир был интересным, нужно им всё время манипулировать.

(Брайан Ино).

EG продолжали выгодно использовать свой контракт с Island Records, и Roxy Music начали готовиться к своему первому «настоящему» сеансу записи в Command Studios на Пиккадилли. Студия был заказана и арендована Энтховеном и Гэйдоном, с условием, что группа последует примеру King Crimson и придёт в объятия Island. Правда, оставались кое-какие опасения насчёт того, смогут ли Roxy делать пластинки с требуемым коммерческим шармом — и EG настояли на сравнительно экономном бюджете в 5000 ф. ст., а также поставили неоплачиваемым (со ставкой гонорара 1,5 %) продюсером Пита Синфилда, только что изгнанного из King Crimson — несмотря на то, что он никогда раньше ничего не продюсировал.[27] «Честно говоря, я не знал, кого ещё предложить», — вспоминает Дэвид Энтховен. «Он остался без работы. Я знал, что в King Crimson он занимался звуком и освещением — он был хорошим «многоборцем» и умел говорить на музыкальном языке. Он не был особенно хорошим продюсером, и пластинка звучит довольно грязно — но в конце концов оказалось, что всё это не имеет значения.»

Студия — увядший бывший объект BBC, расположенный рядом с магазином мужской одежды «арт-деко» Simpson's и на расстоянии полёта запонки от гостиницы Ritz — едва ли могла более подходить Roxy (по крайней мере, по внешним признакам). «Это был скорее театр, чем студия — такое маленькое кинематографичное место», — вспоминает Ферри. «Там до сих пор оставались откидные стулья и всё прочее. К очень маленькой будке управления вела спиральная лестница. К счастью, продюсер тоже был маленький!» Энтховену она запомнилась как «никуда не годное, занюханное место. Внизу постоянно грохотали поезда метро.»

Долго вынашивавшиеся песни группы можно было назвать как угодно, но только не плохо отрепетированными, и альбом, разумеется, был записан и смикширован в лихорадочном девятнадцатидневном водовороте (одна вещь — "The Bogus Man Parts 1 & 2" — осталась незаписанной). Хотя у добродушного

Синфилда были сомнения относительно Ферри как фронтмена («Помню, когда я впервые увидел [Roxy Music], я подумал: «Боже! Это как Джо Кокер в плохой вечер!» — сказал он в 2004 г. Дэвиду Бакли), он, к своему облегчению, обнаружил, что к художественной эксцентричности Roxy теперь добавилась вновь обретённая элегантность. Единственным участником группы, доставлявшим Синфилду минуты раздражения, был Мистер Художественность-и-Эксцентричность собственной персоной — Брайан Ино.

Буйная и часто намеренно немузыкальная электроника Ино не всегда легко ложилась на плёнку — по крайней мере, так казалось Синфилду. На самом деле, продюсер был настроен к Ино слегка недружелюбно ещё до начала записи. Только что получив от Роберта Фриппа отставку, Синфилд — понятное дело — был настроен весьма высокомерно. Однако, будучи человеком немалого самообладания, он стиснул зубы и смирился с постоянными настройками синтезаторов, устройств задержки и прочего имущества Ино — и в результате стал относиться к одному из важных компонентов фирменного звучания ранних Roxy Music более дипломатично: «Сначала я думал, что от Брайана одни неудобства, но позже я понял, что этот человек выполняет большую часть моих обязанностей, и — Боже его сохрани — часто выполняет их гораздо лучше.»

Со своей стороны, Ино — согласно его воспоминаниям через три десятилетия — считал, что доставляет ещё недостаточно «неудобств». «Недавно я послушал эту пластинку и подумал: «Боже мой, теперь мне понятно, почему она казалась людям ненормальной!» Но мне она вовсе не казалась таковой. Меня на самом деле беспокоило то, что она звучит слишком нормально.»

Хотя Дэвид Энтховен был не одинок в том мнении, что альбом был сделан слишком быстро и что ему нехватает чистоты и прозрачности (Ферри до сегодняшнего дня недоволен звучанием вокала на альбоме: «Мне приходилось петь на фоне инструментов, вживую, и это было очень громко. Я чересчур напрягал голос.»), то, чего удалось добиться Синфилду и Roxy Music за три недели сосредоточенной работы, было и остаётся живым и нестареющим произведением — ощутимой наградой за месяцы стоической веры в собственные силы со стороны Ферри и немалой отдачи всех, кто принимал в этом участие. И несмотря на всю её «нечистоту», продюсерская работа Синфилда (и, что не менее важно, звукорежиссёрская работа Энди Хендриксена, который впоследствии помог греческому композитору Вангелису сформировать его продававшиеся многими миллионами синтезаторные пейзажи) вывела на максимальный уровень обе

характерные стороны атаки Roxy. Эта двойная «сигнатура» воплощается, с одной стороны, необузданной энергией вступительной вещи "Re-make/Re-model", а с другой — синтезаторно-гобойным гибридом научно-фантастической и старинной музыки на "Ladytron". Ферри отчётливо помнит, как записывалась эта песня. «Помню, на "Ladytron" я спросил Брайана, не может ли он сделать так, чтобы вещь звучала как лунный пейзаж. Наверное, у него уже были записаны на плёнку какие-то куски — он сказал: «Думаю, у меня есть как раз то, что нужно.» Он всегда готовил всё заранее.»[28]

В "Re-make/Re-model" голос Ино слышен прежде всего в «зацепке» на основе номера машины "CPL5938" (Ферри написал песню после того, как ему случилось преследовать на улицах Лондона некую красивую водительницу, машина которой имела вышеприведённый регистрационный номер); сама песня не имела «моста» или припева, представляя собой серию коротких соло-стилизаций в духе «популярная-музыка-сквозь-века» и достигая кульминации во всплеске хаотической андроидной анархии, исполняемом Ино на VCS3.

Совместить в корне отличные друг от друга музыкальные элементы Roxy Music — особенно стрекочущие слуховые фейерверки Ино — в один гомогенное виниловое целое было не малым достижением.

Своим искусно смешанным коктейлем из стилизованного ретро-шика, развязности авант-рока и — благодаря Ино — загадочного футуризма альбом *Roxy Music* приоткрыл бархатный занавес, скрывавший невероятно моднический и ошеломляюще стильный полусвет. Зрелые, культурные и тем не менее изложенные с ненасытной надменностью прекрасной, не могущей отдышаться юности, ферриевские изыскания на темы плейбойской тоски были инстинктивно захватывающи и божественно упадочны. Одновременно они предназначались для того, чтобы «заставить знатоков думать». Ферри как рассказчик мог быть вкрадчив, нежен, хищен — причём часто одновременно в пределах одной песни. В нём попеременно проявлялся персонаж плутовского романа, полулиберальный праздный мечтатель, острый как стилет городской битник и томящийся любовник-метафизик — какой-то неправдоподобный потомок Шарля Трене, Лу Рида и Джона Донна, изысканно освещённый городским неоновым светом и осыпанный блёстками космического века. *Roxy Music* был мозаикой из всего, чего угодно, но при этом не был похож ни на что, слышанное раньше.

Вооружившись ацетатным экземпляром законченного альбома, в конце апреля Дэвид Энтховен обратился на Island,

чтобы расставить все точки над "i" по поводу практически заключённой сделки. К своему ужасу, он обнаружил, что всё гораздо хуже: «Мы имели дело с Тимом Кларком — он был ассистентом Криса Блэкуэлла и очень хорошо относился к группе, но [руководитель отдела артистов и репертуара] Мафф Уинвуд терпеть не мог Roxy — испытывал к ним форменное отвращение. Мы потратили много денег; сделали альбом, заплатили за оформление и т.д., после чего отправили его на Island. Они послушали его на своём так называемом собрании по поводу артистов и репертуара, и Мафф сказал, что ему не нравится, а Крис Блэкуэлл воздержался от комментариев. King Crimson Мафф тоже не выносил. Арт-рок был не его делом. Он был по существу соул-парнем.»

Историю продолжает Тим Кларк: «Помню, как мы слушали пластинку на Бейсинг-стрит, где тогда располагалась штаб-квартира Island, во время собрания за знаменитым круглым столом у Криса Блэкуэлла. Я страстно защищал альбом, и Дэйву Беттериджу, который тогда был менеджером по маркетингу, он тоже нравился. Мафф Уинвуд страстно возражал, а Блэкуэлл просто сидел и молчал, а потом сказал: «Что дальше?» Я уже фактически договорился с Дэвидом насчёт этого альбома — я зашёл настолько далеко, насколько позволяли мои полномочия, но тут я подумал, что не смогу подписать контракт, потому что понятия не имею, согласен со мной Крис или нет.»

Энтховен считает, что продуманная и останавливающая внимание обложка альбома сыграла немалую роль в ликвидации у Island сомнений: «Мы с Тимом Кларком встретились на Бейсинг-стрит; я показал ему оформление альбома *Roxy Music*. Было 9:30 утра, и Крис Блэкуэлл был — что нехарактерно для него — уже на месте. Он подошёл, взглянул на обложку и сказал: «Договор уже есть?» Он соединил одно с другим. Оформление альбома сдвинуло дело с мёртвой точки.»

Тим Кларк считает, что Блэкуэлл так и не понял, что в Roxy такого особенного. «до сих пор не знаю, нравилась ли ему эта музыка», — говорит он. «Сильно подозреваю, что особо не нравилась. Его настоящей любовью был голубоглазый соул. Он не принимал особого участия в заключении контрактов с такими людьми, как King Crimson — всё это была работа Гая Стивенса [штатного диссидента-продюсера и специалиста по артистам и репертуару Island]. Дела Ино и голос Брайана Ферри, наверное, были для него слишком экстравагантны.»

К очевидному облегчению Roxy Music и EG 2 мая 1972 г. группа была внесена в список артистов, записывающихся на Island Records. Спасительное оформление обложки было изначальной

идеей Ферри — это была, так сказать, возможность поэксплуатировать его преданность изысканному стилю и пышной, ироничной визуальной иконографии. От соблазнительной позы и надутых губок модели Кари-Энн Моллер до ледеринового эффекта разворота обложки, *Roxy Music* просто вопил попорченным кинематографическим гламуром и низкопробным стилем — тем самым идеально перекликаясь с темами, лежащими в основе сочинений Ферри. Оформление было столь же смело-эклектично, как музыка, находившаяся внутри. Члены группы на крупных планах работы Карла Стокера на развороте — наряженные, накрашенные и втиснутые в кричаще шикарные одежды — сейчас выглядят старомодными участниками какой-то пантомимы. Однако для мира начала 70-х, который представал перед стилистами, это были невозможно гламурные, даже опасные образы: фотографии разыскиваемой банды диких преступников-гермафродитов с параллельной равнины или пижонов, неведомым образом транспортированных из дегенеративного XXI века.

Учитывая всё это, даже в то время мускулистый и насупленный Пол Томпсон смотрелся не очень уместно в своих плечевых накладках под голову тигра, а злосчастный Грэм Симпсон со своим только что высушенным «каре» и в свитере-аппликации, как будто сошедшем с диффузионной линии прог-рока, несомненно выглядел членом какой-то другой, гораздо более «уютной» группы. Растрёпанная чёлка и широкая улыбка Ферри отражали архи-чувственность лицевой обложки[29], а его узкая полосато-тигровая куртка на молнии и поза с рукой на бедре были воплощённой аффектацией. Ино, в рубашке под шкуру леопарда и густо намазанном гриме выглядел «прилизанно», потрёпанно и андроидно — хотя его зажатая поза наводила на мысль о человеке, у которого не всё в порядке со стулом. Подозрительно бородатый Манзанера в щегольских «лётчицких очках» (подобранных на полу модной студии костюмёра Энтони Прайса прямо перед съёмкой и вскоре ставших его визуальной «торговой маркой») и Маккей, изнемогающий в чёрном атласе под буйным чубом, определили прочие стилистические параметры Roxy.

Для «выкручивателей рук», которые оценили Roxy Music как эрзац и пластик, оформление альбома было однозначным подтверждением псевдо-рокового статуса группы. Для фанатов их визуальные образы были обалденно шикарной «перчаткой», брошенной денимно-сетчатой неформальности тогдашнего рок-стиля и отражением намеренной эклектичности их музыки, как и признал Ино в интервью Роберту Сэндаллу из Q: «Roxy были рок-

группой с довольно причудливым взглядом на вещи. Всё дело было в том, чтобы создать коллаж популярных элементов культуры: непозволительных цветов, леопардовых шкур, чёлок, рок-н-ролльных стилизаций. К тому же это была группа, основанная на полном смешении музыкальных личностей.»

Чтобы добавить альбому некий популярный оттенок, рекламному агенту EG Саймону Паксли было поручено написать какие-нибудь хвастливые суб-керуаковские заметки на обложке. Паксли, как и его товарищ по университету Энди Маккей, подружился с Ино после того, как поприсутствовал на одном из его ранних фонограммных перформансов; он остался пресс-агентом Ино и в последующие годы. Его пародийно-гиперболические комментарии для *Roxy Music* («когда слушаешь, как эта музыка резонирует и режет воздух как стекло, рок-н-ролл, как под колесницей Джаггернаута, на глазах превращается в некий демонический электронный сверхзвуковой им-м-м-пульс — как при помощи некого современного сваезабивателя, hi-fi или sci-fi — кто разберёт?») одновременно отражали и подпитывали общий фон возбуждения, которым теперь была окружена группа. [30]

Даже «титрами» альбома Roxy Music выделялись из толпы. Помимо перечисления участников группы и их инструментов (Ино был отнесён к «синтезатору и плёнкам» — до сих пор никто ещё не получал кредита «плёнки», ни в рок-, ни в поп-музыке), в тексте был ярко выраженный кредит «Художество», приписанный Нику де Виллю, ещё одному дружку Ферри с факультета изящных искусств Ньюкаслского университета. «Одежда, грим и причёски» были приписаны вышеупомянутому портному с Кингс-роуд Энтони Прайсу (на обложке его имя ошибочно написано "Anthony") — он был дизайнером Rolling Stones и руководил оформлением обложки глэм-рокового опуса Лу Рида *Transformer* (ноябрь 1972), после чего создал гардеробный образ («Кадиллаки» с «плавниками», накладные плечи) для неудавшихся Roxy под названием Duran Duran, а совсем недавно разработал гардероб Герцогини Корнуэллской.

Все эти ультрамодные закулисные подробности сообщили всему «пакету» некое новаторское, пусть и слегка шизоидное качество. Было похоже на то, что группа хочет получить сразу все авангардные «тридцать три удовольствия» — схватить и поверхностную атмосферу мира моды, и интуитивную уличную «крутизну» истинных аутсайдеров рок-н-ролла. Так же, как и с их музыкой, сумма внешнего облика Roxy была — каким-то странным образом — бесконечно больше слагаемых. Люминесцентные футуристические сценические костюмы в 1972

году ещё только входили в обиход. Это была эпоха не требующего разъяснений (и, как казалось в то время, хищного только на сцене) Гэри Глиттера; смертельного грима и рискованных спортивных костюмов Элиса Купера и Зигги Стардаста Дэвида Боуи. Зигги — повидимому, бесполое второе «я» Боуи — щеголял хитроумным гримом, изысканно пошитыми «мужскими платьями», кимоно Йодзи Ямамото и усеянными блёстками обтягивающими костюмами — по сравнению со всем этим даже одежды Ино выглядели неряшливо-безвкусными. Roxy, несомненно, учли всё это и сделали свои новые сценические костюмы центральным пунктом планов по раскрутке альбома — и никто в группе не вкладывал больше времени и замыслов в свой внешний вид, чем Брайан Ино.

Стало счастливой случайностью, что в начале 1972 г. Ино — после попытки «закадрить» секретаршу Island Records — начал роман с бывшей преподавательницей керамики из лидской и Св. Мартинской художественных школ Кэрол МакНиколл (в своё время она была подружкой ещё одного однокашника Ферри по ньюкаслскому факультету искусств Энтони «Скотти» Скотта). МакНиколл была умелой швеёй и разрабатывала театральные костюмы. Её талантам вскоре нашлось широкое применение в реализации вычурных портняжных фантазий Ино. Теперь Ино уже выходил на сцену — его клавишам и магнитофонам было отведено место на стороне, противоположной «стоянке» Ферри. «Наверное, это была моя идея — вытащить Брайана на сцену», — откровенничает Ферри. «Конечно, он прекрасно выглядел, но кроме того, оказывал бесценную помощь как вокалист поддержки — у него был отличный пронзительный голос.»

Облачение Ино отражало этот новый, более «видимый» статус. Однако сама природа его технических действий требовала, чтобы он был практически прикован к своему месту, тогда как Манзанера и Маккей могли бродить везде, где им вздумается (время от времени синхронно исполняя совместные ироничные танцевальные па а-ля Shadows). Даже Пол Томпсон, казалось бы, прикованный к своим барабанам, играл с такой яростной энергией, что возбуждал внимание, а ощутимо неловкий Ферри при первой удобной возможности выходил из-за клавиш, захватывая всю сцену своим удивительно неотразимым марионеточным фанданго. Не желая находиться на заднем плане — раз уж он попал на сцену — Ино пытался подчеркнуть своё физическое присутствие: «Мои действия требовали очень небольших движений — всё равно что работать часовой отвёрткой. Так что единственным решением было создать костюмы, которые бы усиливали эти маленькие движения.»

Вскоре блокноты Ино начали наполняться причудливыми набросками, которые МакНиколл послушно превращала в костюмы, в которых фараонское высокомерие сочеталось с дендизмом Возрождения и научно-фантастическим «высоким кэмпом». Представляя собой буйство шкур животных, невероятных воротников, рукавов с буфами и накладных плечей, они колыхались плюмажами от малейшего дуновения и переливались парчой и зеркальными тканями. Сразу же отклонив потенциальные обвинения в нарциссизме, Ино в интервью называл свои костюмы «скульптурными артефактами». Это разочаровывало некоторых наблюдателей, во всех красках представлявших себе, как они запихивают Ино в лондонский автобус или бросают его в стирку в полном андрогинном наряде Императора Мин.

Однако на сцене этот заказной мета-гардероб привлекал к нему внимание. В самом деле, Ино практически сразу стал одной из двух «фокусных точек» группы — он был таинственным Питер-Лорр-мутантом на фоне вкрадчивого Хамфри Богарта в исполнении Брайана Ферри. Это было двойное преимущество, которое в конце концов оказалось невозможно поддерживать долго, но всё же оно более года сообщало Roxy такую же «янусовскую» привлекательность, какую имели Брайан Джонс и Мик Джаггер в ранних Rolling Stones. По мере развития карьеры Roxy Брайан Ферри отбросил откровенные глэм-наряды в пользу смокингов классического покроя, американской военной униформы и скандального образа «гаучо». Как ни странно, после этого Ферри стал привлекать немалое число «голубых» поклонников, в то время как Ино — измазанный косметикой и выряженный как манерная рождественская ёлка — к своему большому удовлетворению, странным образом стал объектом вожделения для легионов девушек-подростков.

«Дух времени» популярной музыки начала 70-х требовал радикальной феминизации традиционного мужского образа, и вскоре любая уважающая себя глэм-группа имела в своём составе одного участника, который, подобно Ино, продвигал «крутую» андрогинность дальше своих товарищей. Нелепо причёсанный и одетый в кимоно гитарист Slade Дэйв Хилл, Роб Дэвис из Mud с пышными волосами и серёжками «Кармен-Миранда», намазанный помадой в стиле «Бетти-Буп» Стив Прист из Sweet — все они (как и многие другие) превратились в поддельных андрогенов, шатаясь, идущих в провокационно-«голубых» сапогах на платформе в сторону шутовской нелепости. Одновременно по ту сторону Атлантики появилась целая группа безжалостно разряженных, кричаще накрашенных мужчиноженщин — это

были непревзойдённо дурашливые New York Dolls.

Выбрав костюмы, имея в «портфеле» альбом, а на ещё недавно нищенских счетах — существенный аванс от Island, Roxy Music вскоре вновь смешались с игроками в бинго в Гранаде, Уондсуорт, где начали репетиции для грядущих выступлений, которые должны были стать дебютом для Фила Манзанеры. После этого они перебазировались в студию Jubilee в Ковент-Гарден для репетиций по части одежды — там разработки МакНиколл тёрлись показными накладными плечами с дизайнами Энтони Прайса и выпускников отделения моды Королевского Колледжа Искусств Джима О' Коннора и Памлы Мотаун.

Несмотря на тщательные приготовления, «профессиональная» карьера Roxy началась не очень благоприятно. В середине мая из группы был уволен Грэм Симпсон. Его не нужно было сильно подталкивать. Басист уже несколько месяцев находился в рискованном психическом состоянии и регулярно пропускал репетиции. Когда он всё-таки появлялся, то часто не мог сосредоточиться и был склонен к ошибкам. На известного своим неконфронтационным характером Ферри была возложена обязанность передать плохую новость своему старому университетскому другу. Симпсон отправился на лечение в Индию, а в качестве замены — как первый из вереницы многих последующих басистов Roxy Music — был взят закалённый профессионал Питер Пол; как раз вовремя для второго сеанса записи группы на BBC, который был назначен на 23 мая.

Записанная — что было удобно для Ино — в студиях корпорации на Мэйда-Вэйл, вторая BBC-программа Roxy, вновь продюсированная Джоном Муром и назначенная в передачу Джона Пила Sounds Of The Seventies, содержала четыре альтернативные версии лучших вещей альбома — в том числе ускоренную "Bitters End" и монотонную "Ladytron", в которой эффектно преобладали иновские «лунные пейзажи», исполненные на VCS3. В 1996 г., в интервью журналу GQ (которое вёл неожиданный персонаж — комик Ленни Хенри) Ино рассказал, что недавно услышал бутлег этой записи на BBC: «На заднем плане можно слышать песни из первого альбома, а весь передний план занят жуткой атакой синтезаторной чепухи. Мне вдруг пришла в голову мысль: «Боже мой, если это то, что слышали люди, неудивительно, что мы казались им ненормальными.»»

Последовали несколько провинциальных концертов, после чего нервный изменённый состав Roxy Music поехал по шоссе M1 на свой как бы профессиональный дебют — они выступали третьими с конца списка на фестивале «Большой Западный Экспресс», проходившем на разорённой пустоши близ Бардни в

сельской части Линкольншира. Фестиваль, устроенный в мокрый и тёмный уикенд перед троицей, имел сюрреально неподходящую атмосферу для старта широкой публичной карьеры таких эзотерически-столичных снобов, как Roxy Music. Публику, состоявшую из одетых в деним рок-фанов, странные костюмы группы сразу же навели на мысль, что перед ними люди из списка, места в котором были распределены между T.Rex, Mud, Гэри Глиттером и пр., однако сложные многочастные песни Roxy клонились в сторону прога, а синтезаторные вступления Ино — в сторону авангарда. Их выступление было встречено со смешанным чувством истинного любопытства и некоторого замешательства; публика пришла насладиться вялыми произведениями Wishbone Ash, Stone The Crows, Рори Галлахера и The Faces. То, что группа играла в хлещущий дождём восьмибалльный шторм, только добавляло к нелепости несообразность. На фотографиях с этого концерта можно видеть, как Энди Маккей мужественно пытается стоять прямо в своих серебряных сапогах на платформе головокружительной высоты, а изнурённый Ино со стоящими горизонтально прядями покрытых серебряным лаком волос выглядит так, как будто его в любой момент может унести ветром.

Фестиваль потерпел метеорологический и финансовый крах[31], но для Roxy Music он стал более чем ценным «крещением». Рецензии на их выступление сообщили группе гораздо больше шарма, чем могли предположить те, кто скитался под линкольнширским дождём. «Многие ждали, когда на сцену выйдут Roxy Music, и когда субботним днём они вышли, это заинтересовало многих — и по праву», — осмелился заявить NME, также хваливший Ино за его технический вклад: «Магнитофон — это неотъемлемая часть их инструментовки, и подход к нему примерно такой же, как, скажем, к меллотрону — за исключением того, что на нём нет клавиш. Это обычный Revox. Действует ли это? Безупречно; в выступлении были кое-какие неполадки, но не со стороны плёнки. Синхронизация была замечательно точна, и записанные звуки прекрасно укладывались в яростную музыку группы в стиле «полу-возрождение с электронными гранями.»

Журнал Disc восхищался двумя эффектными центральными фигурами группы: «Ино, который управляет синтезатором VCS3, прилизывает свои длинные посеребрённые волосы, зачёсывая их за уши; Брайан Ферри — вокалист, пианист, композитор группы и её признанный руководитель — делает то же самое, предпочитая золотые блики.»

За кулисами топтались несколько питомцев EG — в том числе

и недавно принятая ассистентка по гонорарам Антея Норман-Тейлор. Она так вспоминает уникальное впечатление, которое производил Ино: «Он, конечно, выглядел довольно дико, но был очень дружелюбен и вежлив. В офисе он вёл себя точно так же — именно он всегда был готов завязать с тобой разговор.»

Позитивная реакция на концерт — по мере приближения выхода одноимённого дебютного альбома Roxy Music — в конечном итоге подняла общественный интерес к группе. Пластинка уже имела в активе несколько значительных похвал — возглавляла этот список рецензия Ричарда Уильямса в Melody Maker, вышедшая в свет в конце июня. Уильямс во многом повторил свой вердикт на первую демо-запись Roxy, описывая «этот выдающийся альбом этой выдающейся группы», после чего с такой разжигающей аппетит ясностью рассказывал о вступительной вещи "Re-make/Re-model", что одно это могло бы погнать тысячи народа в магазины, чтобы своими ушами услышать этот беспрецедентный музыкальный гибрид: «поверх ровного мощного ритма Брайан Ферри декламирует свои стихи с раскованной дерзостью Лу Рида. Синтезатор Ино пускает пузыри и скрипит вокруг него, гитара Фила Манзанеры всё повышает передачи, доходя то пиковых оборотов, а альт-саксофон Энди Маккея вибрирует и что-то тараторит. В кратких инструментальных фрагментах слышны отзвуки Дуэйна Эдди, The Beatles, Сесила Тейлора, Кинга Кертиса и Роберта Муга — но они появляются как по броску монеты в качестве юмористических отступлений.»

Хотя в других местах рецензии Уильямс подпускал и предостережения (продюсерская работа Синфилда показалась ему какой-то «рыхлой», а струнную партию Ферри на меллотроне а-ля King Crimson в "If There Is Something" он просто высмеял), тем не менее он был щедр на похвалы дымчато-туманным атмосферам, создаваемым группой — в особенности их идеальному слиянию с холодно-целлулоидными образами Ферри в "2 H.B." — дани уважения Хамфри Богарту в фильме *Касабланка*. К несомненному удовлетворению Ино, Уильямс выделил «волновые шумы VCS3» на "Sea Breezes", а свой особенно расточительный панегирик приберёг для вещи, в которой Ино был наиболее заметен: «Но лучше всего — и тут не может быть никаких сомнений — "Ladytron": вещь начинается как любовная песенка с трепетными кастаньетами, но вскоре превращается в грув а-ля "Johnny Remember Me", эхом отдающийся стук копыт с гитарой Манзанеры, летающей поверх подобно всадникам Апокалипсиса и разбивается на мощные, распространяющиеся как пожар аккорды с беглым комментарием от Ино.»

Тони Тайлер из NME отозвался о пластинке не менее лестно, заключив, что «общем, это самый лучший альбом, услышанный мной в этом году и лучший дебют на моей памяти.» Хотя он также заметил мимолётный «долг» King Crimson, однако нашёл альбом «прекрасно записанным» и, как и Уильямс, выделил "Re-make/Re-model", которая «каким-то странным образом напоминает все рок-песни, которые вы когда-либо слышали — но только до вступления синтезатора Ино.»

Критическое одобрение, однако, не было всеобщим. Некоторым комментаторам допотопные влияния Roxy показались сомнительными; кроме того, их не раз сравнивали с нью-йоркскими ду-уоп-пародистами рубежа 70-х Sha Na Na — эта ассоциация была особенно неприятна знатоку музыки 50-х Брайану Ино.

30 июня 1972 г., через 12 месяцев после прослушивания литавристов в перенаселённой кэмберуэллской коммуне у Ино, Roxy Music очутились на широких акрах сцены Empire Pool в Уэмбли — перед шестью тысячами платёжеспособных посетителей. Они, по сути дела, только открывали программу глэм-роковой вампирской пантомимы Элиса Купера, но Билл Эшфорд в своих фонтанирующе-фантастичных комментариях на программе даёт почувствовать как из под земли возникшую ауру Roxy: «здесь. Я в 1972-м. Посмотрите вместе со мной в хрустальный шар. Взгляните на то, что вижу я. Послушайте то, что я слышу. Я вижу пятерых молодых людей — нет, шестерых: на заднем плане ещё один, но сейчас он выходит вперёд. Они называют его Ино. Его лицо ясно. У него длинные ниспадающие серебряные волосы. Лица других молодых людей также хорошо видны. Их зовут Брайан Ферри и Энди Маккей. Они оба очень высокие и худые — футов восемь роста. Они были на луне. Вся группа проходит через синтезатор Ино и выходит наружу новой музыкой — Roxy Music.»

К фестивалю «Большой Западный Экспресс» сессионный музыкант Питер Пол был заменён на бывшего басиста Armada Рика Кентона, которого порекомендовал его друг Питер Синфилд — он был квалифицированным профессионалом и в сравнении со своим предшественником производил впечатление более радостного человека. Восстановив таким образом силы, группа отправилась в полномасштабное турне по провинции, представив ретро-модерновый шик в таких странных местах, как Нортвичский Мемориальный Зал, паб «Чёрный Принц», Бексли и Хорнчёрчская средняя школа. Обычно выступая как группа поддержки, Roxy, бывало, участвовали в довольно непонятных программах. Не последнее место в этом ряду занимало

выступление на разогреве у блюз-рокера из Ольстера Рори Галлахера в ливерпульском Зале Св. Георгия, где публика приветствовала их очень изобретательными возгласами «гомики» — смутные возгласы превратились в истошные вопли, когда Ино настоял на том, чтобы нарочно покачать задом перед первыми рядами.

Несмотря на неперестроившихся ливерпульцев, группа наконец начала превращаться в хорошо натренированную музыкальную единицу, понемногу учась добиваться наилучших результатов в условиях нехватки аппаратуры, немногих (или совсем отсутствующих) предконцертных прогонов и спорадической антипатии со стороны публики. «Гвоздём» их программы была новая песня — "Virginia Plain". Вновь написанная Ферри и имеющая одно каламбурное название с его картиной 1964 года (в которой — в соответствии с едким поп-арт-стилем его наставника Ричарда Гамильтона — соединялись образы одноимённой марки американских сигарет и «суперзвезды»-помощницы Энди Уорхола Бэби Джейн Хольцер), "Virginia Plain" представляла собой Roxy Music, сведённых к трём минутам игривого художественно-школьного танца, который был настолько бессмертно крут, что ему даже не требовался припев. Будучи одновременно данью уважения сибаритской глэм-фантазии и бойкой автобиографией группы, она стала их первой сорокапяткой, спродюсированной Питом Синфилдом за три сеанса посреди концертов в середине июля и ещё одной записью в радиопрограмме BBC Sounds Of The Seventies. Её вводящее в заблуждение вступление в духе «иди сюда» было увертюрой к стремительной атаке остинатного рока, украшенной ревущей *конкретной музыкой* «Харлей-Дэвидсона» Дэвида Энтховена, бичующими всплесками соло-гитары и ненормальными пульсами гобоя. Синтезаторные судороги Ино там также имели место, оттеняя финальный стаккатный развал песни знаками пунктуации, похожими на предсмертные завывания вышедшего из строя робота. Поверх всего этого грохота надменно-манерная подача Ферри звучала воплощением «оторванного» безразличия — это был какой-то далёкий Ноэль Кауард глиттер-века, чьё фирменное произношение со сжатыми зубами, казалось, превращало английский язык в нечто контрабандно-иностранное. "Virginia Plain", выпущенная в августе, стала самым узнаваемым британским радио-хитом конца лета 1972 г.

Спешно записанная B-сторона представляла собой контрастно эксцентричный инструментал Энди Маккея "The Numberer" — пьесу свежего саксофонного кича (первоначально в ней присутствовал бессмысленный вокал Ино, Маккея и Манзанеры,

который был сочтён слишком глупым и стёрт), на фоне которого Ино мучил VCS3, извлекая из него трепетные научно-фантастические волны. При микшировании последних присутствовал Ричард Уильямс, который быстро становился главным «Босуэллом-плюс-крестоносцем» Roxy. Он описал свой визит на одной из двух страниц статьи в Melody Maker, которая вышла в свет в конце июля. Статья читалась как первосортный пресс-релиз. В ней Уильямс так описал характерно озабоченного, но жизнерадостного Брайана Ино: «Пока остальная группа микшировала B-сторону новой сорокапятки, Ино сидел в кабине управления с набором логарифмических таблиц, блокнотом и быстро затупляющимся карандашом. «Сегодня, когда я проснулся», — поведал он, — «меня появилась одна теория насчёт простых чисел.» Колонка цифр в его записной книжке росла с удивительной скоростью.»

Отложив на время свои расчёты, Ино рассказал, что частично его музыкальный вклад в живой звук Roxy был заблаговременно подготовлен дома при помощи синтезатора и магнитофона Revox, а результаты были переписаны на кассетник Ampex для использования в концертах. Именно в подобных ранних интервью был выкован образ Ино как главного лабораторного техника рок-музыки — а Ричард Уильямс, который вскоре превратился из музыкального журналиста в официального «босса» Ино в качестве руководителя отдела артистов и репертуара Island Records — был очень рад рисовать его как безудержного технофила: «Скоро у него будет новый синтезатор, в котором имеется схема памяти, сохраняющая любую нотную последовательность до 256-ти нот. В нём также будут разные специализированные приспособления — в том числе фазеры, сдвигатели фазы и «устройство, дающее квадроэффект на двух колонках — честно!» Он также собирается приобрести особое эхо-устройство с долгой задержкой, способное задержать повторение звука до 15-ти минут.»[32]

"Virginia Plain", фактически не имея припева, тем не менее была записана с сознательной целью сделать из Roxy Music претендентов на проникновение в поп-чарты.

1972 год был зарёй эпохи, часто характеризуемой как точка бифуркации между фривольными поп-артистами и «серьёзными», торгующими разными «кратными» альбомами рок-группами типа Led Zeppelin, Genesis и Pink Floyd; это были хмурые «артисты», для которых сорокапятка была пошлой, ненужной вещью. Назревающий раскол между поверхностным «попом» и «глубоким» роком стал очевиден в конце июня, когда Roxy были приглашены выступить на ориентированном-на-альбомы телешоу The Old Grey Whistle Test — это было их первое снятое на

телевидении выступление. Шоу гордилось тем, что запечатлевает гастролирующие группы «живьём в студии», а его ведущий, «Шепчущий» Боб Харрис (который, к несчастью для Roxy, недавно сменил Ричарда Уильямса на посту ведущего) был просто воплощением ханжеского образа рок-пуриста. Он счёл пантомимное исполнение "Ladytron" форменной ересью, зайдя так далеко, что выразил своё неодобрение прямо во время передачи. «сказал в эфире, что они бесцеремонны», — вспоминал Харрис три десятилетия спустя. «Люди до сих пор злятся на меня за это.» Честно говоря, Roxy не сделали ничего, что могло бы показаться проявлением покорности — особенно нагло соблазнительный Ино, великолепный в рубашке под шкуру леопарда и золотых женских перчатках.

В то время как всё большее число серьёзных критиков — и многие студенты-доктринёры — смотрели на наметившееся разделение между роком и попом как на предмет веры, были и такие артисты, которые — как Roxy — успешно наводили мосты между двумя берегами. Не последним из них был Дэвид Боуи, чья карьера к тому времени вынесла больше неудачных «запусков», чем космическая программа «Аполлон», на которую косвенно намекал его прорывный хит 1969 года "Space Oddity". В июне 1972 г. Боуи наконец оказался на грани международного звёздного статуса в роке — в этом месяце он выпустил альбом, который окажется не менее эпохальной работой, чем дебют Roxy: *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*. Ещё до выхода альбома в английский Top 10 пробила путь сорокапятка "Starman" — вместе с сопроводительным выступлением на Top Of The Pops, в котором содержался определяющий телевизионный момент глэм-рока (когда Боуи со своими волосами-шипами непринуждённо, но сознательно обнял одной рукой гитариста Мика Ронсона). Этому полу-товарищескому жесту, полу-гомоэротическому приставанию было суждено быть повторённым на просторах Британии множеством достигших половой зрелости юношей, большинство которых бежали бы сломя голову от всего «загрязнённого» словом «гомо».

Хотя Брайан Ферри уже создал себе образ, слишком отчуждённый, чтобы повторять столь явный жест, Roxy вскоре оказались объектами примерно такого же чистосердечного одобрения, после того как "Virginia Plain" ракетой взлетела на острую вершину английского списка сорокапяток, достигнув пика (4-е место) в середине августа и продержавшись в Top 40 до ноября. Их собственное, определившее их образ выступление на Top Of The Pops представило широкой британской публике группу, которая и в музыкальном, и в визуальном отношении

представляла собой достойную пару Боуи — особенно это касалось великолепного, одетого в зелёное, телегенично притягательного Брайана Ферри. На его фоне Ино, закутанный в нехарактерно скромный чёрный эрзац-мех и разыгрывающий апатичную пантомиму над VCS3, выглядел необычно второстепенной фигурой, на которой редко останавливала внимание камера. Тем не менее это аудио-визуальное появление помогло восстановить в правах одноимённый альбом Roxy, который до того жался в нижних областях хит-парада. С песней "Virginia Plain", гремящей из радиоприёмников, Roxy Music по праву вошли в уважаемый и влиятельный список диск-жокея Радио Люксембург Дэвида «Малыша» Дженсена "Hot Heavy 20" (он составлялся на основе просьб слушателей и публиковался в еженедельной музыкальной газете Sounds), а потом и в «официальный» Top 10 Великобритании.

В такой ситуации вполне понятно было желание EG закрепить возрастающую известность группы. В быстро поднимающемся Дэвиде Боуи они видели попутчика. Эстетствующий футурист, чувственный, но рассудочный, Боуи оказывал им всяческие протекции, которыми они с удовольствием пользовались[33]. В конце июня он уже приглашал группу вместе сыграть в «Кройдонской Борзой»; это привело к тому, что в душные дни 19–20 августа 1972 г. Roxy открывали его сольные выступления в Rainbow в Финсбери-парке. Представления Боуи, с хореографией театрального мима Линдсея Кемпа и хитроумными декорациями, ознаменовали собой первое цветение его второго «я» — «прокажённого мессии» Зигги Стардаста, и стали весьма посещаемыми событиями (билет в партер стоил всего 75 пенсов) летнего концертного расписания.

Кроме Roxy, в программе также участвовал постоянный житель Питерборо, певец-гитарист наполовину ямайского происхождения Ллойд Уотсон, недавно победивший в устроенном Melody Maker конкурсе фолк-рок-солистов. История Уотсона — это чистая фантазия 42-й улицы; за какие-то недели он вышел из-за кулис кембриджширских пабов и дошёл до The Old Grey Whistle Test (где, в отличие от Roxy, пришёлся очень по вкусу Бобу Харрису) и трёхтысячного зала Rainbow. У Уотсона остались живые воспоминания о концертах в Финсбери-парке; он вспоминает, в частности, вражду между EG и столь же непримиримой менеджерской компанией Боуи MainMan, возглавляемой импозантным Тони ДеФрисом: «Помню, как я вошёл в Rainbow, и группа Боуи стояла кружком на сцене в этих диких нарядах. Мне вообще-то показалось, что Боуи — это барабанщик Вуди Вудманси; он выглядел наиболее ненормально.

Когда в Rainbow прибыли Roxy, сразу стало ясно, что они не собираются стоять в тени Боуи или его менеджерской компании. С ними были Марк Фенуик и Дэвид Энтховен, и они были очень заняты тем, чтобы, так сказать, «их ребята выглядели лучше всех». Было много всяких понтов. Это было начало эпохи менеджеров-тузов типа Питера Гранта из Led Zeppelin. Марк Фенуик был весьма жесток; от него всегда исходила эта невероятно мощная аура бизнесмена. EG не могли потерпеть, чтобы Roxy остались на вторых ролях.»

Потихоньку вскипающая атмосфера соперничества — особенно между гастрольными бригадами двух групп — начала бурлить после того, как предконцертный прогон Боуи (снимавшийся для рекламного фильма фотографом Миком Роком) превысил временной лимит, и Roxy едва хватило времени на установку аппаратуры (но не на «учебный заход на цель»). Несмотря на напряжение и прочие осложнения, группа представила свою самую мощную и квалифицированную программу до сих пор — Ино был очень воодушевлён, и временами одной рукой набрасывался на VCS3, а другой изображал над головой какое-то кокетливое приветствие. Концерты стали подтверждением новообретённого статуса группы — не команды для «разогрева» концертов Боуи, но претендентов на арт-глэмовый трон. На следующей неделе мнения музыкальных газет разделились по поводу того, кто же на самом деле был триумфатором в Rainbow. Даже заведомые сторонники Боуи были покорены (хотя не особенно охотно это признавали) этой группой его единомышленников, поставщиков футуристического кича и обладателей бескомпромиссного стиля — правда, к тому времени у Roxy была уже своя значительная и заметная «фан-база». В Rainbow попадались группы ребят в иноподобной косметике с девчонками в когда-то уже выброшенных блузках, а также девушки, наряженные по образцу Кари-Энн 40-х годов. EG не терпелось расширить этот первый момент группы «на солнце», и они запланировали на осень гастроли по Англии (группа уже должна была выступать первым номером); обсуждались и концерты в Америке. Кэрол МакНиколл вскоре снова засела за машинку «Зингер» — Ино хотел дополнить свой гардероб чем-нибудь новым. Тем временем начала развиваться и отрицательная реакция на успех Roxy. Слишком многим служителям английского рока, неутомимо разъезжающим по автомагистралям во имя положенной «честности и чистоты», группа казалась компанией выскочек, слишком рано ставших звёздами, не потрудившись как следует (не говоря уже о положенном количестве цифр на спидометре). В воздухе

чувствовалось такое негодование коллег — ещё даже до пренебрежительных июньских комментариев Боба Харриса — что Ричард Уильямс (кто же ещё?) посчитал своим долгом защитить честь Roxy в Melody Maker: «Складывается впечатление, что бесчисленные без устали гастролирующие профессионалы — по всему нашему острову — ни за что на свете не пойдут по тому пути, который выбрали Roxy. В конце концов, только двое из шести участников группы имеют настоящий опыт гастрольной жизни. В случае Roxy причитающиеся с них «взносы» были заменены сочетанием художественного превосходства и грамотной стратегии.»

Десятилетием позже Уильямс вспоминал эту скрытую колкость с недоумением; он сказал биографу Roxy Джонни Рогану: «это сейчас невозможно поверить, но людям казалось, что эта группа не может быть настоящей, потому что не «платит взносов»! Тогда все были в этом совершенно уверены. Если бы вы провели опрос в музыкальном бизнесе — может ли такая группа иметь успех — то 99 % сказали бы: «Нет, их завтра же нужно ликвидировать.»»

Подобным голосователям, наверное, слегка полегчало, когда Roxy, чересчур легко шедшие к успеху, в конце августа сошли с рельсов — Брайан Ферри заболел тонзиллитом, намеченное на конец лета турне было отложено и были отменены концерты общей суммой на 10 тысяч фунтов. Впервые с начала года Ино со своими коллегами мог немного передохнуть. Однако, пока Ферри удаляли гланды (EG сделали хорошо отрежиссированный рекламный ход, пригласив журналистов и фотографов навестить выздоравливающего певца в одной частной лондонской клинике — там их встретил сияющий великолепный Ферри в халате с монограммой, пьющий придающее силы шампанское), Ино вполне в своём духе бросился в водоворот «внеклассной» деятельности.

Потратив пару дней на эксперименты с гитарами и эффектами плёночной задержки вместе с Филом Манзанерой на Грэнталли-роуд, Ино принял предложение друга Манзанеры Билла Маккормика сыграть на синтезаторе на записи его тогдашней группы Matching Mole, которая в то время делала свой второй альбом, *Little Red Record*. Будучи побочным ответвлением от идолов прогрессивного рока «кентерберийской сцены» Soft Machine (название Matching Mole представляло собой англофицированную версию французского словосочетания *machine molle*, т.е. «мягкая машина»), Matching Mole возглавлялись поющим барабанщиком и будущим (как и Маккормик) сотрудником Ино Робертом Уайаттом. Они с Ино впервые

встретились на выставке картин Петера Шмидта, которая проходила под «подсознательный» музыкальный фон, созданный Ино на плёнке. Между ними почти сразу же завязалась дружба. «Мы начали встречаться чисто неофициально — играли в скрэббл, болтали о том, о сём», — вспоминает Уайатт. «Брайаном всегда весело. Мы с Алфи [Альфреда Бенге — жена и творческий партнёр Уайатта] очень его любили — он всегда был нашим желанным посетителем.»

Продюсером этого альбома Matching Mole был Роберт Фрипп, а актриса Джули Кристи — только что освободившаяся от съёмок в психологическом триллере Ника Роуга *А теперь не смотри* — вместе с Алфи Бенге исполняла вокальный монолог. У Matching Mole уже был отличный клавишник Дэвид МакРе, которому не очень-то понравилось присутствие Ино на записи. Правда, ему раньше не приходилось работать с синтезаторами, и то, что для придания красок звучанию группы Маккормик обратился к самозванцу-«немузыканту», ясно говорит о том, какой новинкой в то время был этот инструмент (и какое глубокое впечатление на всех уже произвела электроника Ино). В конце концов вклад Ино свёлся к нескольким проходам на блестящем VCS3 во вступлении к вещи "Gloria Gloom" (на ней же была декламация Джули Кристи) — песне, полемические тексты которой, написанные левым идеологом Уайтаттом («Как я могу притворяться, что музыка более актуальна, чем борьба за социалистический мир?») были как будто взяты из проповедей Корнелиуса Кардью.

Несмотря на все свои ассоциации с левацкими музыкальными кадрами, Брайан Ино образца 1972 года был, по всей видимости, аполитичным существом, и хотя там, может быть, и были какие-то разговоры относительно всяких доктрин, большую часть сеанса записи Ино провёл, флиртуя с Джули Кристи и наблюдая за работой Фриппа у микшерного пульта. На него произвёл впечатление явно ультрадисциплинированный подход руководителя King Crimson к продюсерской работе. Сегодня Уайатт мало что помнит о музыкальном вкладе Ино, но хорошо помнит, как Фрипп накладывал вето на идеи группы: «Единственное, что меня удивило в Фриппе — это когда мы с Биллом [Маккормиком] захотели записать что-то вроде многослойного басового соло. Фрипп довольно резко сказал, что это не будет уместно; а потом мы услышали, как он делает то же самое — ну, по крайней мере, мне так кажется — на своих собственных пластинках и называет это «фриппертроникой»…»

Ино тоже нравился подобный «многослойный» инструментальный подход, и он пригласил Фриппа на Грэнталлироуд поработать с плёночными петлями, многодорожечной

лентой и поэкспериментировать с гитарой. По воспоминаниям Фриппа, Ино впервые продемонстрировал ему свою новую систему задержки на основе двух магнитофонов в июле 1972-го, но на первый экспериментальный сеанс на Лит-Мэншнс он пришёл (вооружённый своей гитарой Gibson Les Paul и педалями эффектов) 8-го сентября. После того, как они с Ино распили бутылку красного вина, Фрипп начал что-то наигрывать под аккомпанемент плёнок Ино (в том числе там была старая, вдохновлённая Тору Такемицу экспериментальная пьеса "Delay And Decay", сохранившаяся ещё со времён Винчестера). Ино, которого Фрипп по какой-то необъяснимой причине предпочитал называть «Капитаном» (это прозвище сохранилось до наших дней), запустил гитару через свои модифицированные магнитофоны Revox A77, плёнка на которых шла то на один, то на другой аппарат, прыгая от одного комплекта головок к другому и непреклонно выдавая петли мерцающего, отражающегося в самом себе звука.

Хотя «система» Ино казалась новаторством, она едва ли была оригинальной. Ещё в 1963 году Терри Райли сочинял свои пьесы на так называемом «Аккумуляторе запаздываний» — системе задержки/обратной связи, в которой применялись два синхронизированных магнитофона. Фрипп вспоминал свою первую встречу с установкой Ино в интервью, данном в 1981 г. Линдену Барберу из Melody Maker. Эту систему он — как утверждает и Роберт Уайатт — потом приспособил для своих собственных целей, создав так называемую «фриппертронику»: «всегда с удовольствием говорил, что её [систему плёночной задержки] мне показал в июле 1972-го Ино — он сказал, что открыл её независимо от кого-либо другого. Райли явно применял её в 60-х; эта система даже описывалась в книге об электронной музыке в конце 60-х. Итак, после всех этих признаний я сделал её своей рабочей системой.»

Какое бы впечатление на Фриппа не произвели все эти системы, поначалу он весьма скептически отнёсся к получившимся результатам — но Ино был невероятно доволен тем, что у них вышло; в синергии между виртуозностью Фриппа и его собственной способностью к манипуляции звуком он увидел корень потенциально обильной совместной работы, как и рассказал в 1995-м Энди Гиллу из Mojo: «Он [Фрипп], конечно, делал все умные дела, но звук, который он слышал, был пропущен через мою аппаратуру; я изменял его, а он откликался на мои действия. Это вообще-то была новая идея — мысль о том, что два человека могут таким образом создавать один звук. Всё это как бы натолкнуло меня на идею студии не как места, где

музыка воспроизводится, а как места, где она изменяется или воссоздаётся с нуля.»

Фрипп преодолел свои первоначальные колебания и позже в том же месяце вернулся на повторный сеанс записи, на котором были сделаны новые пьесы. Наиболее успешные импровизации Фриппа и Ино более года пылились во всё расширяющейся фонотеке последнего, а в ноябре 1973 г. были выпущены на альбоме *No Pussyfooting* — пластинке, которую Фрипп впоследствии называл «лучшим из всего, что я когда-либо сделал.»

Для Ино побочные авантюры отошли на второй план, когда октябрь сменился ноябрём и Roxy Music отправились в заново организованное турне по Англии. На репетиции нового материала времени было мало, хотя Ферри провёл предыдущие несколько недель в интроспективном настроении, «полируя» свои песни за роялем Steinway, установленном в его новой солидной квартире в Эрлс-Корте. Для включения в программу была подготовлена старая песня — мрачная растянутая "The Bogus Man Part 1", а также изысканный менуэт на электропианино "For Your Pleasure", но по большей части, новый материал был отложен на более позднее время, и группа исполняла ту же самую программу, что так хорошо послужила им на протяжении всего года — при этом приберегая "Virginia Plain" для неизбежного восторженного вызова на бис.

Специально для гастролей Melody Maker опубликовал «Досье Roxy» — двухстраничный разворот с краткими биографиями участников группы, подробными списками аппаратуры и любимых и нелюбимых предметов (вплоть до предпочитаемого средства передвижения: ««Даймлер» или «Бентли»»). Инструментальный арсенал Ино выглядел как «синтезатор, магнитофон, змеегитара, бас и фальцетный вокал». Своим любимым синглом он назвал фальцетный поп-гимн 60-х "The Mountain's High" Дика и Диди, любимым певцом — Лу Рида, а любимым музыкантом — героя молодёжи продюсера Фила Спектора.

Гастроли по 18-ти площадкам Англии заняли большую часть ноября 1972-го — группа играла в провинциальной Британии, от Зимнего Сада в Уэстоне-на-Мэре до джаз-клуба Redcar's, не забывая и о множестве студенческих клубов, посетители которых увидели группу, всё ещё излучающую первый цвет успеха. Roxy взяли с собой свою собственную усилительную и осветительную аппаратуру (правда, на многих площадках ей не хватало места, так что приходилось довольствоваться тем, что было в залах) и вступительную запись последнего музыкального открытия Ино —

«Канона в ре-мажоре» немецкого барокко-композитора XVII века Иоганна Пахельбеля (эта пьеса впоследствии украсила его альбом 1975 года *Discreet Music*).

Несколько более сомнительная тевтонская ассоциация проявилась на концерте в Сток-он-Тренте, где клика парней в спецовках собралась перед сценой и начала синхронно топать своими коваными сапогами, тем самым выставив Roxy в образе предвестников неонацизма и ультранасилия в духе фильма «Заводной апельсин». Ино, который в числе других книг взял с собой в дорогу эпическую историю Уильяма Л. Ширера *Взлёт и падение Третьего Рейха*, иронично заметил, что думает о том, чтобы на следующих концертах выйти на сцену в полном эсэсовском облачении.[34]

К чести Ино нужно сказать, что даже столкнувшись с великолепием звёздного образа жизни, он держал своё «я» под контролем благодаря здоровой склонности к самоуничижению. Во время вызовов на бис он выходил на сцену, размахивая огромными пластмассовыми ножом и вилкой, при помощи которых начинал с гримасой отвращения «есть» свой синтезатор. Это было прекрасным театральным ходом и делало его ещё дороже для всё расширяющихся батальонов поклонников, которым очень нравилось это странное сочетание недосягаемого инопланетного блеска и разрушающей этот образ самопародии.

Не отставал от него и «разогревающий» музыкант Ллойд Уотсон, с которым Ино подружился во время августовских выступлений в Rainbow. Уотсон был неугомонным «психом» (если использовать жаргон той эпохи), склонным к мило умышленным (пусть иногда и рискованным) выходкам в нетрезвом состоянии. Уотсон более чем кто-либо другой из лагеря Roxy мог выявить в Ино как дьявола, так и ребёнка. Он вспоминает: «На гастролях у нас всегда были комнаты на двоих, и мы менялись местами — одну ночь я проводил в компании Брайана Ферри, другую с Ино. С Ино всегда были связаны все шутки и проказы. На гастролях бывает очень скучно, и мы с Брайаном пускались на всякие штуки для времяпрепровождения. Например, мы оба увлекались рифмованным кокни-сленгом. Мы выдумывали эти смехотворные рифмы и старались превзойти друг друга. Он записывал их в свою книжечку, а я — в свою.»

Столь «земные» занятия хорошо иллюстрируют сравнительно сдержанный характер жизни каравана Roxy. Ассоциируемая в общественном сознании с эзотерическим декадансом и художественной богемой, группа, похоже, была сравнительно сдержанна в своих закулисных наклонностях. «Как ни удивительно, мне не приходилось видеть там каких-то особых

наркотиков», — признаётся Уотсон. «Энди Маккей курил, Фил Манзанера был не прочь выпить. Пару раз ко мне подходил Брайан Ферри за парой «пурпурных сердечек» или чем-то подобным, но если говорить про Ино, то я никогда не видел, чтобы он принимал какие-то наркотики. Может быть, он время от времени затягивался косяком, но не более того.»

Может быть, искусственные токсические вещества особо и не привлекали Ино, но его внимание было сильно увлечено другим чувственным раздражителем — сексом, и особенно дефлорацией юных не возражающих поклонниц. В ноябре NME опубликовал обзор феномена Roxy, написанный Ником Кентом — в нём этот журналист-диссидент спрашивал двоих главных «индукторов воплей» группы о природе их обаяния в глазах молодёжи, и получил краткие, но ясные ответы: «Рабочие цитаты из мистеров Ферри и Ино об их вновь обретённом низкопоклонстве со стороны подростков. Мистер Ферри: «Шоу-бизнес — странная штука.» Мистер Ино: «Молодые девушки — это чудесно.»»

В 1972 году Брайан Ино едва ли был одинок в своём отношении к зарождающемуся статусу рок-звезды как к пропуску в область плотской распущенности — освящённому временем «праву первой ночи». Половые грешки тогда — как и сейчас — шли рука об руку с известностью. Может быть, это было из-за того, что он слишком рано женился и теперь «навёрстывал упущенное», но так или иначе — получив свободу, он пустился в сексуальные наслаждения с особым жаром. Всё растущая привлекательность Ино производила впечатление не только на юных девушек, как и отметил Ричард Уильямс в рецензии на выступление Roxy в манчестерском клубе Hardrock: «Смутные фигуры поднялись на сцену, и самая большая реакция публики была припасена для парня с крашеными волосами и мерцающими пальцами. «Ино! Ино!», — ревел народ. Самое странное, что громче всех ревели коренастые бородатые ребята, выглядевшие так, как будто они только что наголову разбили All Blacks на поле для регби. Видеть, как они визжали по адресу этого хрупкого белокурого юноши, было действительно странно.»

Ник Кент застал гастроли в родных местах Ферри и Томпсона — Ньюкасле-на-Тайне, где группе пришлось спасаться от послеконцертной истерии в своей гримуборной. Хотя Кент жалел об отсутствии нового материала, продвижение Roxy Music произвело на него сильное впечатление: «Музыка? Ну, хорошая новость состоит в том, что группа звучит мощнее, чем раньше, а музыка стала более зрелой, чем можно слышать на их записях.»

В Sounds Стив Пикок так определил «двухфарную» притягательность группы: «Брайан Ферри занимает одну сторону

сцены: тёмные цвета, широкие плечи и традиционные маньеризмы рок-н-ролльщика — он выглядывает за пределы своих клавиш и время от времени в танце выходит на середину сцены. Другая сторона принадлежит Ино и его столу, занятому разными устройствами — он выглядит посветлее со своими мелированными белокурыми волосами, широкими подтяжками, сгорбленной позой и довольно нездоровым общим видом. Остальные участники группы находятся между ними — и по расположению на сцене, и по внешнему виду.»

Впоследствии Пикок допросил Ино в его квартире на Лит-Мэншнс и обнаружил, что предмет его интервью типичным для себя образом ищет способов революционизировать типичный гастрольный раунд: «было бы идеально, если бы было можно в понедельник сесть и спланировать субботний концерт — сделать костюмы, декорации и всё прочее, чтобы получилась завершённая пантомима, полностью организованное и уникальное событие, которое никогда бы не повторилось. Мне бы очень хотелось иметь такую возможность — делать в каждом месте что-то уникальное, чтобы вокруг нас начала расти некая мифология. «Видел, когда все они были в смокингах и с 15-ю танцовщицами?» или «Видел, когда у них в публике ходили десять членов Гитлерюгенда?»»

Не таким экстравагантным, но заслуживающим почти такого же внимания событием было то, что в начале декабря Ино присоединился к своим коллегам по Portsmouth Sinfonia в лондонском Куин-Элизабет-Холле; они выступали гостями в «программе одного актёра» Гэвина Брайарса, в которой также была представлены: мировая премьера *The Raising Of The Titanic*, пробная демонстрация его работы для плёнки и оркестра *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* и пьеса *The Squirrel And The Rickety Rackety Bridge*, написанная для гитариста-импровизатора Дерека Бэйли (который во время её исполнения играл, помимо прочего, на двух гитарах одновременно, причём обе находились у него на спине).

Вскоре после этого Ино вновь присоединился к Roxy — им нужно было лететь в Нью-Йорк на первые концерты их первого турне по Америке. Охваченные возбуждением (да и некоторой тревогой), они начинали самый «испытательный» месяц за всё время существования группы. Пребывание в Америке вернуло Roxy в чистилище «боттомлайнеров», в котором они провели всю первую половину 1972 года; кроме того, принимая во внимание перспективу практически полного отсутствия возможностей для предконцертных «прогонов», турне выглядело сильным контрастом по сравнению с той относительной роскошью, которой они наслаждались, недавно начав возглавлять концертные программы в Англии.

Полная неизвестность Roxy в Штатах была аналогична статусу нескольких успешных британских групп в их первых поездках по Америке, а запланированный в EG набег на заокеанский континент сильно напоминал недавнюю попытку достойных глэм-роковых хитмейкеров Slade. Несмотря на все свои бунтарские усилия, рокеры из «Чёрной Страны» обнаружили, что их карикатурные гимны и нахальные лихие выходки — не говоря уже о монотонном акценте уроженцев Уэст-Мидлэндс (с таким же успехом они могли обращаться к жителям Средней Америки на древнешумерском) — по большей части оставляли слушателей равнодушными. Их кампания — как столь многие до и после — потерпела полную неудачу.[35]

Несмотря на пару пылких рецензий на их дебютный альбом, появившихся в Los Angeles Times и Phonograph, Roxy Music летели в Нью-Йорк как столь же неизвестные (пусть и с некоторой скандальной славой) лица. Тем не менее в их рядах царило приятное возбуждение. Для Ферри Америка ассоциировалась с элегантностью ретро-Голливуда, утончённостью нью-йоркского «арт деко» и неоновым блеском Лас-Вегаса: «Поехать в Нью-Йорк всегда было моей мечтой», — признался он в Лондоне корреспондентке американского издания Disc перед самым трансатлантическим рейсом.

В том же самом интервью Ино называл Америку «своей эмоциональной родиной» и восхищался Нью-Йорком — городом, который однажды станет его домом: «Мне кажется, есть два места, в которых я живу в эмоциональном смысле; одно — это английская глубинка, где я родился и вырос, а другое — это центр Нью-Йорка. У меня такое чувство — пусть и совершенно безосновательное — что я очень хорошо знаю Нью-Йорк и буду чувствовать там себя как дома. Меня всегда привлекало любое место на планете, которое является центром напряжения и энергии, и мне кажется, что Нью-Йорк именно таков. Одно время таков был и Лондон, но я теперь уже немало там живу, и сейчас мне кажется, что на другом берегу трава зеленее.»

В конце ноября, в виде подготовки к восхищённому взгляду Дяди Сэма, Ино проделал кое-какую косметическую работу над своими неровными передними зубами. Его отремонтированная улыбка была очень заметна, когда Roxy прибыли в отель на окраине Нью-Йорка, где были встречены огромным количеством «рождественских цветов» (poinsettia) с сопроводительной карточкой-поздравлением от «соперника» Дэвида Боуи. Боуи прекрасно представлял себе, что это такое — когда английские парни, любящие люрекс и косметику, начинают играть футуристический арт-рок перед закоснелыми консерваторами с

Среднего Запада (сам Боуи проник на американский рынок только благодаря своевременному отказу от глэм-рока на альбоме, имитирующем американский соул — *Young Americans* (1975)).

Независимо от того, смогут Roxy Music пробиться в Америке или нет, EG и американская фирма грамзаписи Warner Brothers во всяком случае надеялись создать солидную фан-базу для своих подопечных, основой которой должны были стать длинные гастроли по всей стране — заметный контраст в сравнении со стратегией быстрого продвижения, которая была характерна для восхождения группы в Британии. В 1972 году Америка относилась ко всякому очковтирательству ещё более подозрительно, чем Англия, так что была вполне понятна озабоченность тем, что группу могут воспринять как компанию выскочек. Roxy Music предстояло пройти этот тяжёлый путь или отказаться от всяких надежд.

Для скептицизма в отношении американских «объятий» были и другие основания. В особенности группу раздражало то, что им предстояло выступать без специально сделанного по их заказу осветительного оборудования — валы огненно-пурпурного и зелёного света (по сигналам, тщательно отрежиссированным Ино) придавали группе странный, нездоровый блеск и стали одним из их отличительных признаков. Ещё больше беспокоили концертные программы, которые предстояло открывать группе — многие из них были кричаще несовместимы с их музыкой. Проблема тут была в близорукости Warner Brothers — они ставили знак равенства между глэм-роком и Элисом Купером, и предполагали, что Roxy так же склонны к дешёвым театральным приёмам и гимновому року. Таким образом, их запихнули в одну программу с блюзовым оригиналом Эдгаром Уинтером (опять), английскими рокерами Humble Pie и обожающей деним лос-анджелесской буги-группой Jo Jo Gunne — поклонников этих исполнителей совершенно не взволновали шикарные соблазны Roxy. По мере того, как турне продвигалось от Афин, Огайо до Тампы, Флорида с промежуточными остановками в Нью-Йорке, Лос-Анджелесе и на сенокосах Среднего Запада, становилось всё яснее, что быстрый успех в Америке снимается с повестки дня.

В Нью-Йорке Roxy открывали концерт совершенно несовместимых с ними по стилю прог-роковых гоблинов Jethro Tull. Играть перед восемнадцатью тысячами манхэттенских «таллистов» само по себе было страшной задачей, но перед этим им пришлось выдержать ещё чопорный завтрак для прессы, устроенный в их честь Warner Brothers. Собравшиеся журналисты сначала беспокойно слонялись в фойе, после чего накинулись на

бесплатное угощение — под бдительным оком патрулирующего гастрольного менеджера Фрэнка Барсалоны со впечатляюще тучной фигурой, закутанной в персидское каракулевое пальто. Настроение взаимной подозрительности было нарушено лишь уважаемым рок-журналистом и известным озорником Ричардом Мельцером, который совершил акт типичного — пусть и необъяснимого — сюрреализма, преподнеся Ино скульптурный артефакт: губку, залитую жидкой резиной.

Вечерний концерт изобиловал звуковыми проблемами, сквозь которые мужественно продиралась группа. К тому времени это было уже привычным делом, но их всё более озлобляли последствия их скромного статуса. Когда участники английской глэм-роковой команды Mott The Hoople остановились у артистической уборной Roxy, чтобы отдать им дань уважения, они столкнулись с кипящим от возмущения Ферри (он в очередной раз был уязвлён отсутствием предконцертного прогона и разглагольствованиями дорожных техников Tull), который пригрозил вырубить им питание, если они будут играть хотя бы секундой дольше положенных им 25-ти минут.

Рекламная деятельность Warner Brothers, в общем, дала ничтожный результат. Дополнительно к нью-йоркскому завтраку был устроен сольный концерт в голливудском клубе Whisky A Go Go на Сансет-Стрип (для повышения зрелищности мероприятия были наняты жонглёр и пожиратель огня), но этим, по сути дела, программа и исчерпывалась. Практически не было радиостанций, которые могли бы способствовать продвижению группы, в результате чего на гастролях происходили унизительные инциденты, а интервью на радио регулярно превращались в фарс, о чём Ино позже рассказывал Нику Кенту из NME: «На одном из них было очевидно, что интервьюер абсолютно ничего не знает о нас — у него был только рекламный проспект. Он спросил меня об альбоме, который я вроде собираюсь записывать с Робертом Фруппом. Я сказал, что на самом деле его зовут Родни Фрок.»

По мере продвижения от одной удручающей площадки к другой апатичной аудитории моральный дух группы неизбежно падал, но Ино оставался из них самым жизнерадостным — в частности, потому, что (к большой досаде всё сильнее устававшего Ферри) именно он мгновенно привлекал к себе внимание в тех случаях, когда Warners всё же удавалось посадить группу перед прессой. Ферри был особенно ошеломлён, когда журналисты прицепились к сообщению о том, что Ино записывал звук, производимый земляными червями[36] — едва ли это имело отношение к ретро-футуристическому шику. Между двумя лицами группы явно чувствовался раскол, но с почти героической

сдержанностью мужчин-британцев ни они, ни кто другой из окружения Roxy не говорили об этом ни слова. «Брайану на гастролях было весело», — размышляет Ферри. «же всё время чувствовал чертовскую усталость. Мне казалась изнурительной необходимость петь вечер за вечером, а потом подвергаться бесконечным расспросам. Сейчас я слежу за своим голосом, но тогда я не знал, что всё может быть иначе. Вскоре после этого у меня были неприятности с тонзиллитом. Я чувствовал себя не в лучшей форме. Сам процесс интервью мне никогда не нравился, тогда как Брайан чувствовал себя как рыба в воде. Он любил поговорить, и людям нравилось говорить с ним, потому что он очень располагает к себе. Конечно, это на самом деле было для группы большим плюсом, но тогда мне так не казалось.»

Правда, Roxy всё-таки нашли симпатизирующую им публику — по крайней мере, в Лос-Анджелесе. Не менее приятно было и тамошнее солнце. Warners выслали вперёд «рекламную лодку» и вложили деньги в гигантский рекламный щит с репродукцией обложки *Roxy Music* — т.е. чудовищных размеров Кари-Энн Моллер теперь соблазнительно разлеглась на приличном участке Сансет-Бульвара. На двух выступлениях группы в Whisky со звуком и светом было всё в порядке, и они, как положено, ошеломили массу приглашённых гостей — правда, большинство из них были своими людьми в шоу-бизнесе, и их уже предупредили о появлении в Лондоне нового хипового состава.

Во время антракта, пока жонглёры жонглировали, восторженно настроенные журналисты спешили познакомиться с группой. Жестокая до сих пор одиссея была на этот раз приукрашена коллективной весёлой миной. Пока Ферри жаловался на то, что несоответствующие образу группы баскетбольные и хоккейные площадки, на которых им приходилось выступать, карикатурно упрощали их творческие усилия, Энди Маккей утверждал, что всё могло бы быть и хуже. В самом деле, если воспринимать оптимизм «полупустого-полуполного стакана» буквально, то у Маккея была единственная существенная жалоба — ему казалось, что американцы кладут в напитки слишком много льда, и он демонстративно изгонял из себя это недовольство, систематически вытаскивая кубики льда из своей кока-колы и бросая их в Ино. Подытожить затруднительное положение группы было предоставлено увлажнённому синтезаторщику, и он, с типичной краткостью, объяснил американскому журналисту Лэрри Вилауби, что их сдерживают только технические трудности: «тех случаях, когда нас принимали не очень хорошо, дело было в том, что мы играли не очень хорошо — и причина этого всегда была связана с

аппаратурой. Мы играем сложную музыку, она требует предконцертного прослушивания — а это нам удавалось не всегда. Мы играли короткие программы в больших залах — это очень раздражает. Нужно сжать свой репертуар, и мы не могли делать длинных, медленных вещей. Создать настроение трудно. Просто удивительно, как быстро проходят 35 минут.»

Будучи в Лос-Анджелесе, Ферри и Ино познакомились с бывшим альтистом Velvet Underground Джоном Кейлом — он тогда работал в калифорнийском отделении Warner Brothers. Он только что записал свой наиболее значительный сольный альбом *Paris 1919* — аккомпанировали ему участники Little Feat, а земляк-уэльсец и товарищ по наркоте Крис Томас занимал место за микшерным пультом. Одно время имя Кейла называлось в качестве продюсера следующего альбома Roxy, но, как вспоминает сам Кейл, соотечественник опередил его: «работал на Warners. Я был нанят как специалист по артистам и репертуару, и услышал о возможности продюсировать эту интересную группу из Англии. Мне звонили, когда я делал *Paris 1919* с Крисом Томасом, но тогда я ничего о них не знал. Я спросил Криса, не слышал ли он чего-нибудь, и он сказал: «Да, они классные». И сразу после этого мне звонит Крис и говорит, что собирается продюсировать альбом Roxy!»

Ферри и Ино хотели связаться и с гитаристом VU Стерлингом Моррисоном, но им сказали, что он бросил музыку и преподаёт средневековую английскую литературу в Техасском университете в Остине.

Несмотря на общее равнодушие к группе, Ино зачаровывал американскую публику. У него появились поклонники даже на ультраортодоксальном Среднем Западе — его причудливый внешний вид, эзотерический настрой, очевидная эрудиция и заметное шутовство прекрасно соответствовали сложившемуся в Америке стереотипу английской рассудочной эксцентричности. Именно это сочетание сделало в следующие несколько лет комедийную труппу Монти Пайтона американскими знаменитостями. Однако даже для самого заметного символа Roxy плавание проходило не совсем гладко. Было несколько случаев, когда ему приходилось уходить от возможных столкновений в закусочных и барах — его диковинный внешний вид вызывал либо ярость со стороны «деревни», либо непристойные многозначительные взгляды со стороны «голубого» братства. На фестивале в Майами ему чуть было не пришлось полететь вверх тормашками, когда плохая работа мониторов на сцене привела его в гнев — он завершил концерт, как следует пнув сдохший аппарат, что, конечно, не украсило его в глазах

свиты закулисных техников, отвечающих за аппаратуру. При приближении тяжеловесов Ино выдавил из себя слова извинения и пустился наутёк. В другой раз он получил в грудь полной банкой пива — как раз в тот момент, когда изо всех сил тянул вокальную гармонию на "If There Is Something". Позже ему сказали, что так как банка была полной, это был акт «одобрения».

После тихого празднования Рождества в нью-йоркском отеле, гастроли завершились тремя вечерами в январе 1973 г. в крошечном вашингтонском клубе My Mother's Place. Там у группы по крайней мере была возможность дать приличный звук, несмотря на то, что количество слушателей было ничтожным. «этом клубе мы играли примерно для двадцати посетителей», — вздыхает Ферри. «конце концов мы смешались с публикой.»

Roxy испытали немалое облегчение, когда через несколько дней вернулись в замёрзший Лондон. В последующие недели Ферри и Ино приняли нескольких интервьюеров, которым не терпелось узнать, какое впечатление произвела на них Земля Свободных. Очень разные ответы, полученные от них, были симптомом расширяющейся трещины, которая вскоре начнёт угрожать дуополии Брайана и Брайана. Становившийся всё более настороженным и неуверенным Ферри не снизошёл до чего-то большего, чем критика консерватизма Средней Америки, и высказал мнение, что хотя Голливуд прекрасен, он населён занудами, а Нью-Йорк тоже «не доходит до нью-йоркцев». «вообще-то не думаю, что американцы очень информированы. Они не очень сообразительны», — заключил он во время одного особенно утомительного трёхстороннего интервью с журналистами NME Яном Макдональдом, Чарльзом Шааром Мюрреем и Ником Кентом в конце января.

Пост-американская позиция Ино заметно контрастировала с едва замаскированной скукой Ферри. Ему нравилось внимание со стороны прессы, и во время гастролей он провёл много часов, формулируя свои бесчисленные «внеурочные» музыкальные идеи. Кроме того, он подцепил податливую юную партнёршу из Сан-Франциско по имени Кассандра, которая сопровождала его всю дорогу с Западного Побережья до Грэнталли-роуд. Какова была реакция на это со стороны его наречённой — Кэрол МакНиколл — можно только догадываться, но её однозначно не было рядом во время пост-гастрольной встречи Ино с Ником Кентом в феврале 1973-го; этот разговор был настолько жизнерадостен, насколько было подавленным интервью Ферри. Ино познакомил Кента со своей калифорнийской помощницей, которая появилась с подносом чая. Строгий «следователь» явно попал под её обаяние: «Как выяснилось, она была уроженкой Сан-Франциско и

(помимо всего прочего) актрисой; она безумно влюбилась в Божественного мистера И, когда Roxy играли в районе Залива Сан-Франциско. Кто сказал, что в мерзком мире шоу-бизнеса уже не встретишь старомодного романа?»

Ослеплённая страстью Кассандра слонялась вокруг да около, а Ино потчевал Кента рассказами о разнообразных стычках с её соотечественниками и распространял вокруг себя повидимому безграничный энтузиазм по поводу предполагаемых новых проектов; эта его увлечённость уже и так вовсю просачивалась за пределы Roxy Music. Кент узнал, что его последними «коньками» были «дисциплина» и — это было первое документально подтверждённое упоминание о будущем музыкальном курсе — «мьюзек»: «Сейчас меня очень интересует *Muzak* как форма. У меня были долгие периоды бессонницы, и я был вынужден соорудить пьесу на основе плёночных петель, принявшую форму *Muzak* — она способствовала сну. На самом деле, потенциал, заключённый в применении электронной музыки, только начинает обнаруживаться.»

Во время этого яркого интервью Кент обозревал местожительство Ино, и разоблачил немало особенностей стиля жизни растущей рок-звезды. Там были неиспользованные фотографии Кари-Энн Моллер, газетные вырезки о серийном убийце и разнообразные причудливые предметы из обширного гардероба Ино — в том числе чёрная куртка на молниях, украшенная павлиньими перьями, которую он накинул, чтобы предстать перед фотографом NME — на фоне стены, разукрашенной кичевыми летающими утятами. О Кэрол МакНиколл, которая сшила эту куртку, ничего не было сказано. Кент сунулся ещё дальше в иновские владения — он заглянул даже в холодильник, правда, кроме заливной губки (подарка Ричарда Мельцера), не нашёл там ничего особенного.

В конце концов интимная «вечеринка на троих» зашла слишком далеко даже для грозного Кента — он покинул «холостяцкую квартиру плейбоя на загадочной Мэйда-Вэйл», провожаемый дальнейшими разглагольствованиями её обитателя о «дисциплине» и «рабстве»; Кассандра в это время имитировала садомазохистские позы. Образ Ино как экзотического еретика сильно запечатлелся в статье Кента, вышедшей в свет 3 февраля, и тем самым ещё больше укрепил уже экстравагантную репутацию Брайана.

Несмотря на неоднозначную реакцию на американскую поездку, в первые месяцы 1973 года у Roxy Music были хорошие основания для оптимизма. В конце января и начале февраля они были широко представлены в опросах читателей, проводимых

еженедельными музыкальными газетами. В NME группа завоевала титул «самой многообещающей» группы и заняла 14-е место в общем списке британских групп. Помимо прочих похвал, Брайан Ино (человек, который недавно унизил свою профессию, заявив в Speakeasy — главном лондонском клубе, где проводили свободное время деятели рок-сцены — что он «немузыкант») занял девятое место в списке лучших британских клавишников, а Ферри стал 17-м из лучших британских певцов. Не меньшие чествования выпали группе и в Disc, а также (уже в меньшей степени) в Melody Maker и Sounds, где колонки, посвящённые Ино, уже начали превосходить размерами колонки, посвящённые Ферри.

Осыпаемые аплодисментами, Roxy вернулись в студию, чтобы начать работу над вторым альбомом. С момента записи их малобюджетного дебюта прошло девять месяцев, и теперь всё было совсем иначе. На шесть непрерывных недель были сняты Air Studios — наисовременнейший пятиэтажный звукозаписывающий центр с видом на Оксфорд-стрит (сейчас там Nike Town); владел этим комплексом продюсер Beatles Джордж Мартин. На работу не были взяты ни Джон Кейл, ни какой-либо другой бывший участник Velvet Underground; на их месте оказался бывший продюсер Кейла Крис Томас, только что закончивший участие в микшировании альбома *Dark Side Of The Moon* Pink Floyd. Вместе с ним работал сопродюсер и звукорежиссёр Джон Энтони — уже зарекомендовавший себя компаньон таких знаменитых прог-рокеров, как Genesis и Yes[37]; вскоре ему предстояло стать продюсером дебютного альбома Queen.

Второй альбом Roxy Music, уже имевший рабочее название *For Your Pleasure*, оказался даже ещё более открытой и рискованной коллекцией песен, чем его предшественник; в 1998 г. Ино так рассказывал о нём в интервью Mojo: «Некоторые вещи типа "For Your Pleasure" и "In Every Dream Home A Heartache" уже были написаны, но они не получили такого внимания, как песни, вошедшие на первую пластинку. Кроме того, мы — а я в особенности — начали воспринимать студию как место, где можно сделать дела, которые вне её и вообразить трудно. Так что мы специально собрались сделать большую часть пластинки уже в студии: мы были готовы явиться туда, не имея особых определённых идей — что, разумеется, стало моим постоянным стилем работы.»

Тем временем — с авангардной стороны — Ино продолжал сотрудничество с Portsmouth Sinfonia и заваливал EG потоками предложений. «Брайан обычно выдвигал множество всяких идей», — вспоминает Дэвид Энтховен. «Лучшего торговца

подержанными машинами я в жизни не встречал. Его энтузиазм заразителен — он мог бы продать вам что угодно. В другой жизни он бы не снимал мохерового костюма. Если бы мы могли выбрасывать на рынок всё, что угодно, нам бы пришлось запастись каким-нибудь «решетом».»

Одна из идей Ино, попавшая в «решето», состояла в создании альбома музыки, в которой использовались бы только гибридные инструменты и «органические» звуки — типа ручных колокольчиков, стеклянных гармоник и «стальных» барабанов. Поставив этот вопрос на обсуждение, Ино имел в виду музыку британского композитора-эксцентрика Бэзила Кёрчина — в его музыке часто использовались столь же фрагментарные «органические» элементы. Так получилось, что Кёрчин как раз должен был выпустить альбом на Island — *Worlds Within Worlds* — и в феврале Ино был приглашён написать заметки на его обложке: «Уже через пару минут для меня стало очевидно, что Бэзил не только обнаружил целую новую звуковую область, но и эксплуатирует её с чрезвычайным мастерством и чуткостью, производя на свет прекрасную и наводящую на мысли музыку. Я даже не ожидал такого «бонуса». Обычно считается, что если один человек обнаруживает некое средство выражения и получает признание за это достижение, то для того, чтобы применить это средство как следует, нужен другой человек — свежий и свободный от предрассудков.»[38]

Тем временем сеансы записи для *For Your Pleasure* продолжались. Довольно-таки поспешно выдернутая (по словам Ино, «сделанная без всякой необходимости на скорую руку») из записей и выпущенная в качестве второй сорокапятки группы, песня "Pyjamarama" в марте спокойно поднялась в Top 10 — Roxy ещё раз «поставили нацию на уши» во время ещё одного поразительного выступления на Top Of The Pops. "Pyjamarama", написанная Ферри на гитаре (что было для него весьма необычно), начиналась Who-образной фанфаронадой электрогитарных аккордов, после чего становилась приятным кусочком обтекаемого поп-рока (опять без припева), на фоне которого Ферри сообщал нам содержание тоскливого любовного письма к не отвечающему взаимностью предмету. Это было по сути дела шоу Ферри, в котором синтезаторы Ино довольствовались периферийной ролью.

С тех пор, как "Virginia Plain" почтила своим присутствием верхние эшелоны британского хит-парада, прошло полгода — целая жизнь в стремительно меняющемся мире поп-сорокапяток 70-х — но казалось, что доверие к Roxy нисколько не уменьшилось, и рецензенты были не менее экспансивны. В своей

заметке в Disc, вышедшей в конце февраля 1973 г., Джон Пил типично хватал через край в смысле похвал, при этом выделяя вклад Ино: «Ещё один щегольской перл от ребят. Начинающийся со звенящих аккордов, порождающих странные отзвуки, среди которых есть звук, напоминающий движение карандаша в горле молочной бутылки, это очередной случай мнения «не-знаю-что-будет-дальше-но-видимо-будет-хорошо». Там есть казу-подобный синтезаторный шквал — а может быть, синтезатороподобный шквал казу. Что бы это ни было, это симпатичный тарарам.»

Находящаяся на обратной стороне маккеевская имитация "El Cid" под названием "The Pride And The Pain" тут и там подчёркивалась синтетическими всплесками Ино — произвольными манипуляциями белым шумом, исходящими из VCS3; типичное анти-нотационное средство, способное придать выразительности меланхолическому настроению «выжженной пустоши», исходящему от пьесы. В качестве фрагмента увлекающей — пусть и пародийной — созданной гобоем кинематографической атмосферы, "The Pride And The Pain" была не менее совершенна, чем остальные совместные работы Ино и Маккея до сих пор; пьеса успешно применялась в качестве «разжигающей аппетит» вступительной музыки на некоторых масштабных сценических шоу Roxy в 1973 году.

Как обычно, триумфы давались группе не бесплатно. В результате каприза — они уже начинали становиться смехотворно привычными — Рик Кентон и Roxy расстались в январе, как раз в тот момент, когда надо было начинать запись альбома. Пришлось в последний момент привлечь к работе старого знакомого Ферри по ньюкаслскому университету и гитариста Gas Board Джона Портера — он стал четвёртым басистом Roxy за полтора года. Портер, который впоследствии стал продюсером поздних альбомов Roxy и прорывных пластинок The Smiths, записал *For Your Pleasure*, но вскоре после этого в группе появился следующий басист — Джон Густафсон. Несмотря на такие приступы «икоты», запись нового альбома проходила гораздо спокойнее по сравнению с его предшественником. Группа — а Ино в особенности — наслаждалась возможностью спонтанно творить прямо на месте. Стремительная работа Криса Томаса за микшерным пультом была ещё одним преимуществом.

Пока Roxy занимались своим делом в Air Studio 1, в соседней студии 2 их знакомые глэм-рокеры Mott The Hoople бились над записью своего альбома Mott. Возглавляемая пудельноволосым уроженцем Шропшира в неизменных лётчицких очках Яном Хантером, эта компания подёнщиков прошлым летом попала в хит-парады с бесшабашной версией песни, подаренной им

Дэвидом Боуи — "All The Young Dudes". Отказавшись от ещё одной его песни (Хантер и компания намертво застряли на сбивающих с толку аккордных переменах "Drive-In Saturday"), группа оказалась под жёстким давлением со стороны их повелителей из отдела артистов и репертуара с нового лейбла CBS, которым не терпелось навязать упорствующему независимому ансамблю какого-нибудь экстраклассного продюсера. Пришедшие к ним в гости Roxy Music придали им мужества, как вспоминал басист Оверенд Уоттс в написанной Кэмпбеллом Дивайном биографии Mott (All The Young Dudes, 1988): «Это был забавный момент — как к нам из студии Air 1 пришли Roxy и сказали, что нам не нужна никакая помощь со стороны. Mott фактически был сделан нами самостоятельно, потому что так хотели Roxy Music. Ино тоже сказал, что нам следует стоять на своём. С точки зрения звука мы старались во всём им подражать.»

Ино и Маккей были особенно восхищены песней Mott "Honaloochie Boogie" и утверждали, что это будет верный хит (так и случилось). Впоследствии критики были единодушны во мнении, что на альбоме *Mott* был великолепный звук. Энди Маккею альбом так понравился, что он даже задержался, чтобы сыграть на саксофоне в ещё одной хитовой вещи — "All The Way From Memphis". Один из последующих слухов утверждал, что он стал полноправным членом группы.

Нельзя сказать, чтобы подобные разговоры не имели под собой никаких оснований. Несмотря на то, что запись альбома оживила группу, участники Roxy Music уже несколько месяцев жили, работали и путешествовали не расставаясь. Такая близость породила первые признаки презрения к групповой жизни. С привычной сноровкой расправившись со своими партиями саксофона и гобоя, Энди Маккей всё больше времени проводил в гулянках с Mott The Hoople, предпочитая их общество иногда удручающе знакомой атмосфере Студии 1. Всё более раздражительная природа взаимоотношений Ферри и Ино — по прежнему сводящаяся к обоюдным упражнениям в пассивной агрессии — также была настоящим источником тревоги. К своей всё более сильной досаде, Ино боролся за то, чтобы его электронике была отведена достойная роль в тех более традиционных песенных структурах, которые представлял группе Ферри. Он был вполне доволен своими манипуляциями мрачными атмосферными эффектами, которыми была увенчана неумолимо-неровная песня "The Bogus Man", а также обработкой сумасшедшего гитарного соло Фила Манзанеры, которое украшало собой завершающие куски "In Every Dream Home A

Heartache". Однако ему никак не удавалось найти что-то полезное для поверхностно-слащавой фортепианной баллады "Grey Lagoons" (которая начала свою жизнь в качестве вступительной ("Part I") увертюры к "The Bogus Man", наполненной пропущенной через VCS3 губной гармошкой Ферри). Ино был крайне озабочен тем, что арт-роковые составляющие Roxy — которые и были главной причиной его прихода в группу — компрометируются растущим пристрастием Ферри к классицизму Переулка Жестяных Кастрюль. Ино содрогался, когда слышал, как на EG рассуждают о сольном альбоме Ферри, составленном из стандартов и эстрадных номеров.

Однако были и другие «яблоки раздора». Одним из них — и серьёзным — стало предполагаемое оформление обложки альбома. Ферри была по сердцу идея, что на обложке должна появиться очередная экзотическая женщина — на этот раз это был его последний предмет страсти (а какое-то время и невеста) Аманда Лир, модель полумонгольского происхождения с голосом-контральто, бывшая протеже Сальвадора Дали и будущий объект ухаживаний Дэвида Боуи. Несмотря на его собственные всем хорошо известные сексуальные склонности, Ино было определённо неприятно то, что Ферри так увлекался обложечными звёздами — так называемыми «гламазонками». Даже для беззастенчивого обожателя эротики использование «длинноногих красоток» ради продажи пластинок переходило границу поп-артовой пародии и казалось (по крайней мере) отклонением в сторону нисколько не ироничной дешёвки — а это полностью противоречило взглядам на жизнь и художественным вкусам Ино. «Боже. Я уже сыт по горло всем этим гламуром», — пожаловался он Нику Кенту из NME, после чего сделал сардонический выпад насчёт тогдашнего увлечения Ферри образами красоток: «Нам нужно было, чтобы на обложке нового альбома позировала девушка, а мне это казалось зелёной тоской, потому что это становится уже слишком стереотипно. Лично я предпочёл бы хорошую, негламурную фотографию группы без претензий — с фальшивыми бородами и в джинсах, а на обороте обложки чтобы мы стояли вокруг дерева с лозунгом «Поддержите Экологию».»

Для Ферри осложнения вокруг оформления обложки стали окончательным пунктом в его рабочих взаимоотношениях с Ино: «Помню, как Брайан и Рик Кентон сказали, что им не нравится предлагаемая мной обложка и что они хотят сделать что-нибудь ещё. Мне казалось, что я знаю, как должен выглядеть альбом; у меня уже созрел его образ — и это была область моей компетенции, учитывая моё поп-арт-образование и т.д. Именно в

этот момент я подумал: «Минутку — это не то, чего я хочу.»»

Может быть, заявления Ино Нику Кенту должны были быть более ироничными, чем они показались в печати, но сегодня он признаётся, что не очень-то хорошо помнит о какой-то ссоре по поводу оформления: «Должен сказать, что не помню, чтобы меня особо волновала обложка второго альбома, но если Брайан это помнит, то наверное, это правда. Не могу представить себе, что он это выдумал, но мне это не запомнилось как какой-то серьёзный инцидент между нами.»

Разумеется, Ферри сделал всё по-своему, и белокурая Аманда Лир — покачивающаяся на высоченных шпильках, затянутая в облегающее платье из чёрного винила и удерживающая на поводке пантеру — украсила собой обложку альбома, как и было задумано. На оборотной стороне разворотного конверта Ферри в полном шофёрском облачении с радостным видом выглядывает из-за двери ожидающего лимузина, как кот при виде сливок. Внутри конверта опять были красочные портреты участников группы — на этот раз каждый из них позировал с гитарой. В центре Ферри изображал Элвиса с согнутыми коленями, а на его шее висела ультракичевая пластмассовая модель Hagstrom P46. Слева Ино, ослепительный в своей куртке с павлиньими перьями, принимает наиголубейшую позицию, прижимая к паховой области свою гитару Starway за 9 фунтов. На этот раз они сообразили, что фотографию басиста помещать на обложку не стоит.

Рецензии на *For Your Pleasure* оставили далеко позади даже отклики на дебютный альбом. Кэролайн Буше назвала его «огромным и приятным улучшением по сравнению с первым альбомом. За прошедший год Roxy Music усилили свои сильные стороны, выпололи свои слабости и выдали, в целом, выдающийся альбом.» Чарльз Шаар Мюррей из NME был не менее экспансивен, раз и навсегда сбросив со счетов всех циников, сомневавшихся в выносливости Roxy; особенно ему пришёлся по вкусу продолжительный триптих на второй стороне: «Вторая сторона — это изнурительное и лишающее покоя переживание в духе *The Man Who Sold The World* [Дэвида Боуи]: "Bogus Man" — это "Midnight Rambler" Roxy, долгая, фанковая разминка, которая должна привести вас в состояние трепетной паранойи. "Grey Lagoons" даёт вам как раз столько времени, сколько нужно для приведения в порядок своей головы и подготовки к заглавной песне, которая кончается изумительным Ино-ем и оставляет вас посреди хвоста летящих астероидов, стучащих вам по ушам.»

Ферри считал, что *For Your Pleasure* «тёмный, таинственный и удивительный», и он до сих пор остаётся его любимой

пластинкой Roxy: «горд тем, чего добился сам, и вкладом всех остальных участников группы. Дела Брайана на этом альбоме были особенно прекрасны. Его клавиши на "Do The Strand", всё, что он сделал на "Bogus Man" — это очень, очень здорово; и тем не менее, песни звучали очень близко к моему замыслу. Многие из них были написаны за пианино в дербиширском коттедже, который мне сдал Ник де Вилль, и по духу они были очень близки тому, что получилось на альбоме.»

Взгляд Ино на оконченный альбом оставался сдержанным, хотя — в NME — он тщательно старался подчеркнуть, что прилежание (ещё одно воплощение его текущего кредо, т.е. «дисциплины») пришло на смену неистовому эклектизму старых дней: «Мне кажется, что раньше людей к группе не в малой степени привлекало чувство этакого дилетанства — т.е. мы брались за множество идей, но похоже, что ни одна из них не дошла до чего-то серьёзного. В этом альбоме мы до какой-то степени с этим справились.»

Особенное удовлетворение Ино испытывал от "The Bogus Man". Эта песня медленно вынашивалась ещё со времён репетиций в Кэмберуэлле, и это было то — как Ино уверял всех слушателей — чем, по его мнению, и должны были заниматься Roxy. Манзанера тоже выразил своё удивление тем, как им удалось произвести на свет этот дикий, зловещий грув, напоминающий кипучие произведения Can — кёльнской экспериментальной группы тех лет. Can специализировались на ненормально монотонных фоновых ритмах, абстрактном, «вывернутом наизнанку» групповом рок-взаимодействии и непостижимых наполовину речитативных текстах. Ино жадно поглощал их пластинки, и позже сравнивал их по влиянию и количеству импортированных дисков с Velvet Underground.

За содрогающимся скачкообразным ходом "The Bogus Man" и траурной "Grey Lagoons" шла заглавная песня альбома — витрина для гитарного звона а-ля Дуэйн Эдди и педантично расставленных синтезаторных звуков Ино, начинающаяся как трепещущая пуантилистская позёмка, а кончающаяся ревущей снежной бурей. Все эти три вещи были старыми сочинениями, которые вполне могли бы попасть на дебютный альбом, однако на этот раз были воскрешены с помощью студийного времени. Это были продолжительные этюды усложнённого рока, решительно лишённые «чудес» и грандиозности, столь преобладавших в работе прог-роковых современников Roxy. Даже сольные партии Манзанеры и Маккея казались либо выражениями подлинного, джазообразного катарсиса, либо изысканно проницательными карикатурами на архаичные музыкальные формы — ну, а Ино,

казалось, извлекал свои влияния из дикого, технологически продвинутого будущего.

Первая сторона *For Your Pleasure* производила резко контрастное впечатление — она была наполнена отполированными в «Скалистом краю» гимнами-«карманными линкорами» Ферри. Там была удалая остроумная пародия на танцевальное помешательство "Do The Strand" (её почему-то так и не издали сорокапяткой, хотя она без всякого сомнения возглавила бы хит-парады), не менее солидная "Editions Of You" и восхитительно туманная, но саркастическая хвалебная песнь пустой сексуальности — "Beauty Queen". Мучительный самоанализ "Strictly Confidential" и ещё более зловещее и клаустрофобное настроение "In Every Dream Home A Heartache" — отчаянного очерка о чувственном отчуждении, проявляющемся в пустом совершенстве надувной куклы — демонстрировали более тёмную и грязную сторону сочинительского таланта Ферри, подтверждая мнение смелых критиков, называвших его британским ответом Лу Риду. Продолжительная кода этой песни дала Ино ещё одну возможность применить весь свой арсенал обработок, и если бы Ферри сосредоточился на этой свободной, умышленно постмодернистской линии сочинительства, возможно, что карьера Ино в Roxy Music была бы дольше, чем случилось в реальности.

Завершив альбом, группа разошлась на короткие необходимые каникулы, чтобы отдохнуть друг от друга, после чего должна была отправиться на самые до сих пор масштабные гастроли по Британии. Ино отправился на Мэйда-Вэйл, где принял очередную партию журналистов. Из Melody Maker пришли с читательскими вопросами; помимо прочего, читатели хотели знать, где можно купить ноты песен группы (купить было нельзя нигде, за исключением факсимиле рукописи "Virginia Plain") и какие марки косметики сейчас предпочитает Ино — «большой выбор, в том числе Quant, Revlon, Schwarzkops [так] и Yardley… в настоящее время я часто использую карандаши Quant».

Главный ино-обозреватель NME Ник Кент на этот раз решил передохнуть, и газета прислала вместо него Яна Макдональда (настоящее имя Ян Маккормик, брат басиста Matching Mole Билла Маккормика), который начал спрашивать Ино о его музыкальных «предках» для регулярного раздела «Под влиянием». В своём списке Ино упомянул многих теперь уже знакомых публике артистов и многие основополагающие музыкальные произведения. Помимо ожидаемых упоминаний третьего альбома Velvet Underground и системной музыки Стива Райха и Терри Райли, он также назвал "X For Larry Flynt" Ла Монте Янга, "Wait

Till The Sun Shines Nelly" Бадди Холли и множество музыки из того стиля, который он называл «Угрюмым Американским Роком Начала 60-х», в том числе старых любимцев "The Lion Sleeps Tonight" The Tokens, "Mission Bell" The Dells и "Little Star" The Elegants. Ино вновь указал на влияние, которое на его подростковые уши оказал новаторский звук этих записей. Новинками в заявленном им каталоге влияний были Людвиг ван Бетховен (которого он, по его словам, почитал за «дерзкую активность»), Джими Хендрикс («Он логично мыслил, и его звучание — это на самом деле и есть его музыка») и английский автор-исполнитель Кевин Эйерс — или, говоря более конкретно, его молодой гитарист Майк Олдфилд: «Это единственный раз, когда я услышал, как кто-то другой играет на «змеегитаре». «Змеегитара» не требует особого мастерства, хотя Олдфилд очень искусен, и фактически подразумевает уничтожение высотной стихии инструмента для создания гребней звука, которые могут использоваться перкуссивно или в качестве знаков пунктуации.»

В середине марта 1973 г. Roxy воссоединились для самого своего престижного (до сих пор) турне — 22 выступления в месяц в ратушах английских городов. В программе также участвовали Ллойд Уотсон и The Sharks — группа, организованная гитаристом Крисом Спеддингом и экс-басистом Free Энди Фрезером (вскоре его заменил ещё один будущий сотрудник Ино Майкл Баста «Вишня» Джонс). Турне уже катилось на юго-запад от Лондона, когда (24 марта) вышел *For Your Pleasure;* на гастролях журналистка Disc Эстер Рипли чуть не теряла сознание от Ино — настолько, что забывала, где находится. Так она перепутала Фестивальный Зал в Торбее с концертом в Пэйнтоне, которого никогда не было: «ВСПЛЕСК крашеного шёлка, сверкающих украшений и перьев — таков физический анонс о прибытии Roxy в Пэйнтон в Девоне в прошлое воскресенье; это Ино выходит на сцену как редкая пышная птица с гребнем белокурых волос.»

К тому времени, как гастрольный поезд прибыл в конце месяца в Лондон, Roxy-лихорадка достигла определённого апогея. Когда группа вернулась в похожий на пещеру зал Rainbow в Финсбери-Парке, чтобы дать горячо ожидаемые концерты 31 марта и 1 апреля, всем стал очевиден прогресс, достигнутый ими со времени выступления на разогреве у Боуи в том же зале прошлым летом. Щедрые, но слегка осыпающиеся украшения зала Rainbow стали идеальным драматическим художественным фоном — и, в отличие от предыдущего посещения, на этот раз у группы были в распоряжении часы на доведение до совершенства своих звука и света. Более того — на этот раз они взяли пример с Боуи и ради этого случая построили целую декорацию —

прозрачное окружение из покрывал и драпировок, среди которых стройные танцовщицы исполняли «шимми». Сценическим фигурам больше натуральной величины должна была соответствовать стильная свита сибаритов и денди — поклонников Roxy. Джон Ингхем так описал ярко разодетый фан-корпус Roxy и дух ожидания, витавший в Rainbow: «Сейчас они стоят в фойе Rainbow — истинного места декадентов — ультрамодно, но со вкусом облачённые в прекраснейшие одежды, какие только могут предложить Кингс-роуд и City Lights. Вокруг них крутимся мы — повесы и распутницы сонного городка Лондона, с гримом, размазанным на андрогинных физиономиях, выкрашенными хной боуи-образными волосами, в костюмах, простирающихся от фантазии Ф. Скотта до эротического сна Дэвида Боуи.»

Бесстыдно выдаивая всё, что возможно из такого благоприятного случая, группа предварила свой выход на сцену нагнетающим атмосферу взрывом "The Pride And The Pain", после чего на сцену вышла Аманда Лир на шпильках и в мини-юбке и хрипло объявила: «Дамы и господа, для вашего удовольствия — Roxy Music.» За этим последовала настоящая выставка достижений — Roxy Music держали все обещания, выданные за последние полтора года. Теперь их шоу было безупречно (правда, во второй вечер усилитель Fender Манзанеры «сдох» во время его коронного соло на "Beauty Queen"), а освещение действовало по сложному сценарию, разработанному Ино для подчёркивания партий солистов группы (в том числе, естественно, и его самого).

Рецензии на оба концерта были по большей части восторженными. Только Стив Пикок из Sounds (когда-то сторонник группы) оставил недовольные замечания в статье, недвусмысленно озаглавленной «Машина Roxy оставляет равнодушным». Она заканчивалась так: «Боюсь, то, что у нас есть сейчас — это чахлый мутант потенциального убийцы-гиганта, которым когда-то были Roxy Music». Однако большинство рецензентов было сражено наповал — и в особенности Ино, чьё магнетизирующее присутствие никогда не было столь мощным, пусть даже (как заметили некоторые) его синтезатор и обработки могли бы звучать погромче. У застенчивого Криса Чарлзуорта из Melody Maker не было сомнений — его панегирик балансировал на грани непристойности в стиле *Carry-On:* «Вот Ино — ну что за конфетка с этими зеленоватыми волосами и перьями, легко касающимися его шеи… У меня мурашки бегут по спине, когда Ино подступает к своему синтезатору.» Тем временем Тони Тайлер из NME написал, что Ино со своей новой причёской «выглядит как еврейская русалка».

После Rainbow гастроли в провинции выглядели как некая триумфальная процессия. Во вместительном зале Green's Playhouse в Глазго группа пригласила на сцену трио волыночников, которые разогревали публику, играя монотонное попурри из песен Roxy, после чего не совсем к месту вступили в последнем бисовом исполнении "Virginia Plain". Саймон Паксли устроил фотосессию вместе с волыночниками, довольно неуклюже позировавшими вместе с группой — в этой дрянной диораме Ино был заметен своим отсутствием. В начале апреля Roxy сыграли (а не изобразили под фонограмму) несколько вещей из *For Your Pleasure* на программе Old Grey Whistle Test на Би-Би-Си. Боба Харриса они до сих пор раздражали; он назвал их звучание «несколько компьютеризированным», но даже эти плохо скрытые опасения не могли остановить карьеру группы, несущуюся, как снежный ком.

После концерта в Брайтоне группа обсудила свой эклектичный роскошный стиль в интервью Барри Диллону из Sounds; общение возглавлял на этот раз особенно словоохотливый Ино. Диллон, конечно, заметил оглушительное молчание со стороны сидевшего с каменным лицом Брайана Ферри во время декламаций Ино («ещё не смывшего густую сценическую краску с глаз»), речи которого чем-то напоминали «божественную декадентку» Салли Баулс из фильма *Кабаре:* «Наверное, вы могли бы назвать это расточительным декадансом. Это выводит из себя некоторых людей. они ждут, что вас можно будет классифицировать, полностью отнести к какому-то типу музыки — например, рок-н-роллу. Но мы, разумеется, не собираемся провести остаток наших дней в музыке, ездя в фургоне взад-вперёд по трассе M1 и живя в крысиных норах. Мы собираемся провести его стильно.» После заключительного шоу в Кардиффе группа позволила себе несколько дней отдохнуть, а гастрольная команда вылетела в Италию для подготовки весеннего наступления на Европу. Подкреплённое британскими победами и высоким положением *For Your Pleasure* в списках популярности, континентальное турне обещало быть идеальным ответом на неудавшийся зимний марш по США. Унижения нижних мест в программе и нищенского существования в мотелях вышли из повестки дня — теперь Roxy Music были гвоздём программы, и вели себя соответственно, настаивая на размещении только в шикарных отелях и питании в «пятизвёздочных» ресторанах. Правда, этот роскошный стиль жизни не предохранил их от мелких неприятностей в дороге. Перед самым началом важного концерта в парижской «Олимпии» Ферри обнаружил, что его только что выстиранный сценический костюм украден. Превратив

несчастье в триумф портняжного искусства (что внушило парижанам обожание), он взял напрокат усеянный парчовыми нитками костюм мушкетёра из костюмерной Rive Gauche, тем самым ещё больше укрепив свой ореол дамского любимца.

Будучи в Париже, группа жила на широкую ногу в отеле «Георг V» — рядом с Елисейскими Полями, на авеню Георга V. Богатство убранства гостиницы — стиль belle epoque, щедрое нагромождение сверкающих люстр, громадные фрески, мраморные залы в украшениях стиля рококо, гобелены эпохи Людовика XIV — навели Ино на мысль одеваться в строго чёрное; видимо, он понял, что бесполезно состязаться с такой разнузданной показухой. Париж также дал нерешительному пресс-агенту EG Саймону Паксли первоклассную возможность для организации PR-кампании — речь идёт о встрече группы с художником, чьими отличительными качествами также были бросающийся в глаза эгоизм, дендизм «старого мира», стилизованный эротизм и продуманная независимость суждений, то есть со стареющим испанским художником-сюрреалистом и неисправимым провокатором — Сальвадором Дали.

После собеседования с Амандой Лир Дали согласился принять группу в своём люксе в отеле Meurice — ансамбль был приглашён на дневной чай, а телевизионная бригада должна была запечатлеть историческую встречу для потомства.

В конце концов эта встреча на высшем уровне оказалась не совсем на уровне того удачного рекламного хода, каким она представлялась на бумаге. К началу 70-х привлекательность Дали (которому был уже восьмой десяток), многие годы жившего на кислороде вызывающей рекламы, определённо истаскалась. К тому же обещанная ТВ-группа так и не материализовалась, что ещё более «демпфировало» эффект от его аудиенции Roxy. После того, как они обменялись несколькими поверхностными шуточками, попили «Эрл Грея» и приняли несколько поз перед фотокамерами, Roxy принесли свои извинения и поспешно удалились — больше всех спешил Пол Томпсон, чей «язык тела» на фотографиях наводит на мысль о неком остром дискомфорте. Правда, Ино — сама изысканность в чёрной футболке и с сигаретой в нужном углу рта — выглядел богемно-безмятежно, сидя рядом с пожилым символом искусства, который, в свою очередь, сидит вытянувшись в струнку и глядит перед собой безумным взглядом, как будто испытывает воздействие длительного электрошока.

Чтобы как-то скомпенсировать неудавшееся дневное развлечение, вечером Roxy со своей свитой переместились в шикарный ресторан на Авеню Фош — там к ним присоединился

открывавший их выступления Ллойд Уотсон, который безудержно пьянствовал и произносил всё более бессвязные речи, сопровождая их импровизированным аттракционом с метанием ножей. Официанты разбегались от него врассыпную. Затем он вылез из окна и пополз по карнизу, на высоте нескольких этажей над парижским уличным движением. «Всё это часть представления», — сообщил он, вновь появившись в толпе нервничающих официантов из окна, расположенного за двадцать футов от того, из которого он вылез.

«В молодости все мы делаем всякие безумные вещи», — задумчиво бормочет Уотсон сегодня, как бы удручённо защищая свои юношеские выходки, однако он не прочь поделиться виной с другими: «Ино определённо подзадоривал меня — он был большой проказник. Марк Фенуик и один из гастрольных менеджеров — классический тип менеджера 70-х, в шикарном костюме и с ложкой для кокаина, висящей на шее — тоже меня подбадривал.»

К этому времени Уотсон стал практически полноправным членом «лагеря» Roxy — до такой степени, что был свидетелем кое-какой самой интимной деятельности, в особенности со стороны своего регулярного товарища по комнате Ино: «Позже Брайан записал песню под названием «Жирная Дама из Лимбурга» — немногие знают, что её предметом была реальная личность. Это действительно была полная девушка из бельгийского Лимбурга, и они с Брайаном стали, скажем так, чрезвычайно хорошо знакомы. Помимо всего прочего я помню, что она была очень, очень шумная. Они с Ино не давали мне заснуть всю ночь — главным образом потому, что моя кровать стояла рядом! Брайана абсолютно не беспокоило, что я лежу тут же в комнате, и он продолжал свои дела с ней. Так всё и шло буквально всю ночь.»

Дородные крикливые партнёрши из провинции Льеж были только вершиной иновского айсберга сладострастия — однако, как вспоминает тот же Уотсон: «Разумеется, у Брайана на гастролях было много женщин — конечно, больше, чем у кого-либо ещё из нашей компании. Вопреки некоторым мифам, там не было садомазохизма и вообще ничего подобного — правда, у него была большая коллекция фотографий девушек, с которыми он переспал. В то время последним писком моды были аппараты «Полароид», и у Брайана был один любимый — он постоянно его использовал. Как только у него появлялась новая женщина, он делал снимок в качестве сувенира, и как я помню, у него скопилась их целая куча. В конце гастролей он разложил их все на полу.»

Уотсон намекает, что половая распущенность Ино вбила ещё один клин между ним и Ферри: «Временами Ино со своими девчонками выводил Брайана Ферри из терпения. Иногда чувствовалась какая-то плохая атмосфера, хотя мне никогда не приходилось быть свидетелем реальных споров между ними. Брайан [Ферри] всегда хорошо умел скрывать свои чувства и по большей части оставался для меня загадкой. Там не было захлопнутых дверей и ничего подобного.»

На первый взгляд теперь Roxy Music были беззастенчивыми рок-звёздами, живущими по широким стандартам глэм-рока. Но хотя они были через край наполнены гормональной энергией, по сравнению с огромным большинством своих современников — которые весело носились по гостиничным коридорам на ревущих «Харлей-Дэвидсонах», въезжали на дорогих седанах в бассейны, глотали лошадиные дозы транквилизаторов и делали с «групиз» невыразимые вещи, быстро усвоив повадки морских пехотинцев — поведение Roxy отличалось сравнительной умеренностью. Вообще в то время Содом и Гоморра не показались бы каким-то исключительным местом. Учитывая это, растущая репутация Ино как любителя всевозможных половых связей вполне соответствовала стереотипному образу рок-звезды (где-то в Европе он даже повредил коленную связку — по слухам, из-за слишком энергичных послеконцертных «обжиманий» — и был вынужден носить тяжёлый бандаж), но поклонники, встречавшиеся с ним в тот период, вспоминают, что у него был не менее сильный аппетит к разговорам об искусстве, математике, метафизике, паранормальных явлениях, массовой психологии фашизма — и вообще о любом предмете, который попадался его мозгу-барахольщику. Большинство из тех, кто входил в круг интересов Ино, выходили потрясённые — как размерами его дорожной библиотеки, так и его более примитивными наклонностями. При всём при том, всегда будучи противоречивой личностью, Ино был склонен сбивать свой квази-профессорский тон, разбрасывая во все стороны свои полароид-автопортреты в голом виде и обращаясь ко всем без исключения с сочной «голубой» театральностью — «дорогуша».

Брайан Ферри выглядел явным контрастом — на гастролях он оставлял о себе всё более смутные впечатления; часто видели, как он рано убегал с послеконцертных вечеринок под руку с одной или другой неудавшейся Авой Гарднер. Увидеть их вместе с Ино теперь можно было не чаще, чем зубы у курицы.

6. Детка — в огне

Ино — один из очень немногих музыкантов, с которыми мне приходилось работать, который на самом деле слушает, что делает. Он мой любимый синтезаторщик, потому что вместо пальцев он применяет уши.

(Роберт Фрипп)

Мы с Робертом Фриппом скоро начинаем записывать ещё одну пластинку. Она должна быть ещё более монотонной, чем первая!

(Брайан Ино)

Европейские гастроли, несмотря на все мелкие неудачи и тлеющее недовольство друг другом, были ещё одним блестящим эпизодом во всё более ослепительной одиссее Roxy Music. В крупных столичных центрах — особенно в Париже — изысканность и стиль группы привлекали элегантно одетую публику, распространявшую вокруг себя атмосферу шика, оставлявшего далеко позади самопальный блеск британских фанатов глэм-рока. Создавалось впечатление, что Европа ждала более утончённой альтернативы глэм-товару и обряженному в джинсы англо-американскому року, и Roxy — благодаря всему своему эксцентричному научно-фантастическому багажу — практически мгновенно получили репутацию идолов стиля на всём континенте. По всей Франции выступления группы сопровождались истеричными битлоподобными сценами — на одном снимавшемся для телевидения выступлении безбилетная толпа, сломав все преграды, пробилась внутрь, и полиции едва удалось предотвратить крупный беспорядок. Публике нравился галантный и изящный Ферри, но причудливый гламур Ино тоже её привлекал, а в прессе Roxy иногда называли «группой Ино».

Одобрение со стороны Европы восстановило в Ферри уверенность, почти потерянную в США. Действительно, в нескольких последующих заявлениях для прессы он старался подчеркнуть культурное превосходство «старой Европы» над — как он считал — тупым непониманием Средней Америки; эти

края Ферри теперь уничижительно называл «вторичным рынком». Ощутимый успех в Европе был подтверждением — если таковое требовалось — того факта, что у Roxy было реальное международное будущее, и что они не собираются сковывать себя ограничениями местного глэм-рока или превратностями английской поп-моды.

В конце апреля европейская репутация Roxy была ещё более усилена широко разрекламированным и расхваленным выступлением на фестивале в Монтрё, Швейцария (музыкальное дополнение к ежегодному ТВ-шоу «Золотая Роза»), после которого им был присуждён «Гран-При-Диск» за их дебютный альбом. Конкурс в Монтрё был по меньшей мере эклектичен: британский фолк-певец Ральф МакТелл, живучий американский рокер Джонни Риверс с его LA Boogie Band, гитарный чародей Рой Бьюкенен и голландская поп-прогрессивная группа Focus — всех их затмили, как на сцене, так и в конкурсе, закалённые гастролями Roxy Music. Программа группы теперь продолжалась до марафонских 90 минут, причём такие бастионы репертуара, как "If There Is Something", могли растягиваться до 20-ти.

Гастроли завершились 26 мая 1973 г. в Амстердаме, где Ник Кент своими глазами увидел «дембельнувшуюся» группу. Он наблюдал, как группа, скривившись, судила местный конкурс красоты (Ино на нём не присутствовал, ускользнув в туалет), играла долгий и мощный концерт в Concertgebouw, закончившийся с первыми проблесками зари, встающей над каналами, а также как забрызганный грязью Ино сразу же после выступления тащился по пригородам Амстердама, вися на руке шестифутовой голландской модели, одетой в шорты.

По прибытии в Голландию Кент нашёл Брайана Ферри в раздражительном, хотя и довольно игривом настроении — он строил из себя модника-гуляку, расслабляясь в разных злачных местах в скромном пиджаке и галстуке и в компании столь же солидно одетого Марка Фенуика. «Чиновничий» стиль этого дуэта и отдаление от свиты бородатых и одетых в деним голландских журналистов само по себе много говорило. Хотя Ферри был, как всегда, застенчив, он чувствовал себя достаточно комфортабельно, чтобы обсудить скорую запись своего сольного альбома. Тем временем Брайан Ино, «выглядящий настолько здоровым, насколько позволяет его строгий эстетизм. похожий на что-то вроде добродушно открытого Доктора Дементоида, одетого в таинственно-чёрное», находился в озорном настроении — он «валял дурака» с неисправимым Ллойдом Уотсоном и разбирался в потоке карточек, писем и подарков, присланных ему в честь его недавнего 25-летия. Уже не в первый раз Кент застал

Ино в похотливом настроении; последний выдал следующий типично бесстыдный эдикт: «хотел бы воспользоваться этой возможностью — через New Musical Express призвать всех тех девушек, которые имеют ко мне определённый сексуальный интерес, вкладывать в письма свои фотографии — я был бы очень благодарен им за это.»

После этого Ино натянул себе на голову какие-то оп-артовые трусы (ещё одно приношение к дню рождения от некой — по словам Кента — «жаждущей поклонницы») и «непристойно» ухмыльнулся. «На что это похоже — быть секс-символом Roxy № 1?», — спросил Кент. «Это просто замечательно», — ответил Ино, — «особенно потому, что при исполнении музыки я совершенно бесполезен.»

Хотя его бравада и хорошее настроение были, повидимому, неутолимы, Ино подозревал, что его дни Рокси-Музыканта, наверное, уже сочтены. Его роль в группе с самого начала была случайна, и менее чем за два года он превратился из технического ассистента в исполнителя-звезду — фактически осмотическим путём. Никто никогда не говорил ему, что он должен играть, носить или рассказывать в интервью — и тем не менее его поток идей и увлечений никогда не мог быть полностью удовлетворён в рамках рок-группы — даже такой церковно-широкой, как Roxy Music. Он уже занимался с Робертом Фриппом музыкой более эзотерического характера, и накопил несколько тысяч футов плёночных экспериментов, чья часто тупая и диссонансная природа выходила далеко за пределы вместительной «палатки» Roxy. Фил Манзанера впоследствии высказывал мнение, что в группе в конце концов могло бы найтись место для Ино, если бы ему — как Ферри — было позволено иметь более существенное соло-лицо параллельно с деятельностью Roxy. Позже Ино оспаривал это утверждение, говоря, что вследствие самой природы его эклектичных интересов срок его пребывания в Roxy был изначально конечен — несмотря на макиавеллианство Ферри. Действительно, благодаря его всё возраставшему отвращению к скучной промоушн-работе, он уже начал искать для себя какой-то альтернативный выход.

Войдя в свою роль в Roxy Music «органичным» образом, наш самозваный немузыкант полагал, что будет лишним элементом в любой традиционной конфигурации рок-группы. Однако эпизодическая роль на альбоме Matching Mole помогла ему убедиться, что у него могут быть и дальнейшие возможности для подобного сотрудничества; кроме того, путешествие в неизведанное начало приобретать вполне определённое очарование — учитывая перспективу бесконечных изматывающих

гастролей (а именно таким было непосредственное будущее Roxy). Блеск положения рок-звезды начал для него бледнеть, но волчий аппетит на связанные с этим статусом дополнительные телесные льготы нисколько не уменьшился — в самом деле, в рок-музыке 70-х мало кто столь энергично пользовался преимуществами афродизиака славы — и он, со своей репутацией человека, склонного к оздоровляющим продолжительным «связям», придумал для них эвфемизм «Освежающие Переживания». Возможно, он превратил закулисные сатурналии в некую форму искусства, но его более интеллектуальные аппетиты удовлетворить было не так легко, и мысли о несостоявшихся музыкальных проектах не давали ему спать по ночам не меньше, чем массы «групиз».

Несмотря на успех Roxy, Ино гораздо сильнее тянула музыка более авангардного происхождения, и несмотря на то, что он играл ключевую роль в гидроголовом образе группы, похоже, что ему всегда хотелось стоять одним сверкающим сапогом на платформе за её пределами. Флирт с Portsmouth Sinfonia, афористичные размышления в интервью о «процессах» и «системах», лёгкость в упоминании таких выдающихся теоретиков культуры, как автор книги *Носитель — Это Содержание* Маршалл МакЛюэн (его последнее открытие) — всё это означало, что интеллектуальная репутация Ино теперь сравнялась с его более телесным статусом. Как считалось в обществе, его деятельность в рок-музыке была (по крайней мере, частично) этаким «благотворительным посещением трущоб». Имеющий счастливую возможность складно петь пронзительные фоновые вокальные партии (след от увлечения ду-уопом), он до сих пор не имел особого понятия о музыкальных ладах, аккордах и традиционной клавишной технике, и мог участвовать только в наиболее смелых звуковых экспериментах Roxy — но как раз этот элемент звучания группы Ферри и стремился теперь сократить. Более того, большую часть года Ино (часто непреднамеренно) перехватывал у Ферри инициативу. По природе сдержанный Ферри не мог даже надеяться состязаться ни с яркой, добродушной манерой Ино вести интервью, ни с его неудержимым, практически готовым для печати теоретизированием. К середине 1973-го Ино своей звёздной мощью очевидно затмевал Ферри.

Дэвид Энтховен наблюдал со стороны за расширением трещины между двумя Брайанами: «На самом деле это было очень жалко. То есть, Ино и Ферри долгое время на гастролях жили в одной комнате — они были хорошими приятелями. Мне кажется, что ко второму альбому у Брайана [Ферри] созрел определённый взгляд на то, куда должна двигаться группа — и она должна была

идти в этом направлении, или не идти вообще. У Ино, разумеется, были совсем другие понятия. Трагедия в том, что если бы они свыклись с этим творческим трением между ними, то они бы добились ещё больших успехов, чем сейчас. Но в конечном итоге нужно сказать, что конфронтация была не нужна прежде всего Брайану Ферри.»

Нравилось Ино или нет то внимание, которое ему расточала пресса, но он продолжал пленять журналистов, в результате чего Ферри — фронтмен, автор песен и (как ему казалось) определяющая личность группы — был неизбежно вытеснен с переднего плана. В Америке Warner Brothers даже издали ошибочный пресс-релиз, в котором утверждалось, что Ино написал и спел половину номеров на *For Your Pleasure*. Для Ферри такая ситуация становилась нетерпимой: «действительно был слегка обижен, когда начало казаться, что Брайан отнимает у меня триумф моих песен. Мне на самом деле казалось, что я был руководителем группы — слово «лидер» мне не нравилось — это была *настоящая группа*, хотя она всегда была по сути дела моим детищем.»

Надеясь сымитировать создание облака тайны — чего в конце 60-х успешно добился герой Ферри Боб Дилан, начав избегать контактов с прессой — Ферри решил прекратить давать интервью. Однако желаемого эффекта достичь не удалось — журналисты спокойно игнорировали Ферри и шли ко всё более интересному и разговорчивому Ино. В то время как Ферри становился намеренно «трудным» в общении и всё более высокомерным (музыкальные газеты реагировали на это переименованием его — в частности — в «Байрона Феррари», «Бирианьи Ферре» и «Мозг Ярость» (Brain Fury)), Ино оставался располагающе доступным — будучи всегда в хорошем настроении, он был даже лучше Ферри. В конце концов уязвлённый Ферри решился на «использование служебного положения в личных целях» и начал подчёркивать свой авторитет «режиссёра» группы. Если раньше он помалкивал об этом, «дипломатично держа всё под контролем», то теперь стал категорически заявлять о том, что Roxy Music — это его замысел и его орудие, и что так было всегда.

Несмотря на то, что он сам был выходцем из художественной школы (а может быть, именно поэтому), Брайан Ферри — подобно другому «подрывнику», ставшему «душой компании», Энди Уорхолу — начал считать уровень коммерческого проникновения барометром художественного успеха. Теперь главными его заботами стали диктат хит-парадов и место Roxy Music на тогдашнем поп-небосводе. К началу 1973 г. сделать Roxy группой, доступной массам, стало его навязчивой идеей. Хитроумные

сценические костюмы, обложки пластинок в духе Хельмута Ньютона, даже сатиры на буржуазный стиль жизни и пустое потребительство а-ля Бунюэль теперь становились элементами пронзительной рыночной стратегии.

На самом деле, ещё по крайней мере с прошлой осени Ферри стал подозрительно относиться к «внеклассной» деятельности Ино, и к тому освещению в прессе, которое она получала. Эта ситуация ещё более усугубилась после столь печально неудавшихся американских гастролей в конце 1972 г. Ричард Уильямс из Melody Maker уже превозносил достоинства побочной деятельности Ино с Фриппом, упоминая об этих записях в маленькой, но не совсем незаметной статье о постоянно расширяющихся горизонтах электронного талисмана Roxy. Становившийся всё более угрюмым Ферри имел несколько мучительных встреч с глазу на глаз с Марком Фенуиком — который теперь был не только деловым менеджером, но и его другом и доверенным советчиком — и готовился к откровенному разговору с Ино с тех самых пор, как в начале года колёса самолёта коснулись бетонки аэропорта Хитроу. Признавая, что у Ферри есть повод для недовольства, Фенуик тем не менее посоветовал ему вести себя осторожно — он понимал, что причудливая привлекательность Ино играла центральную роль в том малом успехе, которого группе удалось добиться в США, и что на концертных площадках Ино вообще имеет специфическую ценность. Было решено, что на текущий момент Ино является для Roxy Music плюсом.

К началу лета все эти вопросы приобрели для Ферри некую критическую массу. В июне Roxy должны были возглавлять программу субботнего вечера на Йоркском музыкальном фестивале. Перед самым выступлением Ферри обратился с вопросом о возможной роли в Roxy Music к ещё не достигшему 20-ти лет вундеркинду-виртуозу на клавишах и скрипке Эдди Джобсону. Джобсон — который недавно играл у уважаемых прог-рокеров Curved Air, но на тот момент был свободен — оказался братом университетской подружки сестры Ферри. Ничего не говоря своим товарищам по группе, Ферри пригласил 17-летнего вундеркинда в Йорк, где он, с пропуском за кулисы в руке, затаился среди дорожной команды Roxy и начал внимательно изучать Ино.

По дороге из Лондона Ферри «снял урожай» последних номеров музыкальных газет, большинство которых были полны пылких статей про Ино («Ино становится крупным визуальным феноменом 73-го года», — захлёбывался Джон Ингхем из NME), а по прибытии в Йорк обнаружил, что его общительный соперник

даёт приём новой партии заворожённых журналистов. Пока Ферри доходил до белого каления, глядя на всё это, Ино ушёл на дневное представление с Portsmouth Sinfonia — его присутствие гарантировало эффектно неблагозвучному ансамблю самое шумное одобрение публики. Ферри чувствовал себя как в кошмарном сне: куда бы он ни взглянул, везде был Ино — человек, который не написал ни одной песни, о которой стоило бы говорить, и который был в группе только потому, что у него был рабочий магнитофон.

Когда этим вечером Roxy поднялись на сцену, толпа, не обращая внимания на нарастающее в группе беспокойство, встречала громовыми приветствиями каждое колебание боа Ино и каждый писк его синтезатора. Аплодисменты скоро переросли в скандирование. Пока Ферри исполнял особенно нежную версию "Beauty Queen", в публике начал нарастать больше подходящий футбольному полю крик «Ино, Ино, Ино», который в конце концов полностью заглушил его вокал. Ино, поняв, что его присутствие является катализатором всего этого шума, совершил достойный уважения поступок — он покинул сцену, надеясь, что когда он уйдёт, галдёж успокоится. Эффект получился точно противоположный, и ему пришлось вернуться на своё место, откуда он начал просить толпу успокоиться при помощи жестикуляции. Ферри испытал очевидное унижение.

После выступлений на бис Ферри ворвался за кулисы, клятвенно обещая Марку Фенуику и Дэвиду Энтховену, что больше никогда не выйдет с Ино на одну сцену. Сегодня Ферри совершенно ясно, что этот явно непреодолимый раскол был создан не какими-то музыкальными вопросами, а отношениями Ино с прессой: «Вообще-то творческий конфликт хорошая вещь — он заставляет тебя стремиться к большему и лучшему. Всякое трение, которое действительно существовало между Брайаном и мной, обострялось внешними воздействиями — журналистами, противопоставлявшими нас друг другу. Если бы в мире не было журналистов, мы с Брайаном до сих пор работали бы вместе. Было много разговоров о том, что я, мол, «завидую Брайану». Дыма без огня не бывает, но это было преувеличено прессой.»

Отношение Ферри к Ино после Йорка («по сути дела выжил Брайана из группы», — признаётся он) фактически гарантировало коронацию его очевидного преемника, Эдди Джобсона — хотя с типичной для него «скромностью», восхваляемый, но малодушный певец так и не решился лично нанести «последний удар». Вместо этого в рядах Roxy продолжала сгущаться отравленная атмосфера, от которой Ферри бежал — сначала с головой уйдя в запись своего альбома каверов *These Foolish Things*

(на котором Джобсону была дана полная свобода действий), а потом улетев отдыхать на Корфу. Впитывая в себя солнечные лучи Ионического побережья, он надеялся, что EG как-нибудь сами избавят его от неудобного соперника.

Нельзя сказать, что Ино совершенно не входил в положение Ферри. «Я отлично представлял себе, что чувствует Брайан», — сказал он в 1977 г. Яну Макдональду. «Он пел эту красивую тихую песню, и тут какой-то озорник начинает орать из глубины зала: «Ино!»»

Правда, в то время Ино попрежнему держался мнения, что плюрализм в Roxy Music был бы гораздо более захватывающей перспективой, чем положение аккомпанирующего состава для прославляемого Брайана Ферри: «Что мне очень нравилось в Roxy — так это разнообразие этой группы. Тот факт, что там всегда существовало напряжение между множеством разных музыкальных идей. Мне хочется думать, что я тоже поддерживал это напряжение. Я всегда говорил, что нам не следует замыкаться в каких-то рамках и говорить, что мы — такая или этакая группа; мы должны дать группе возможность двигаться в любом направлении под действием этого напряжения — в таком случае иногда бывают не совсем гладкие моменты, но в целом получается интересно. С Брайаном мы поссорились из-за того, что он не мог с этим согласиться.»

Были и другие моменты, мешавшие Ино дать Ферри «отпущение грехов» — и в том числе финансовые: «Даже учитывая, что Брайан [Ферри] заслужил больше, чем остальная группа — он ведь написал весь материал — мне казалось, что наши доходы делятся несправедливо. Он получал все гонорары за музыку и тексты и имел шестую часть в аранжировках — т.е. в конечном итоге получал более 70 процентов нашего совместного заработка.»

Манёвры Ферри поставили остальную группу в незавидное — практически безвыходное — положение. Манзанера и Маккей считали себя близкими друзьями Ино, и хотя они понимали раздражение Ферри, им была отвратительна мысль, что им навязывают выбор между личной преданностью и верностью группе. Энди Маккей, самый задушевный товарищ Ино — и человек, который привёл его в группу — был особенно взволнован последними событиями, и Roxy целый месяц балансировали на грани распада. Потом Ино «сам упал на свой меч».

23 июля 1973 г., когда Ферри ещё находился в своём добровольном изгнании, Ино созвал совместное совещание группы и менеджеров в конторе EG в Челси, чтобы прояснить

обстановку. Ему виделся только один оставшийся способ действий: заставить Ферри раскрыть карты и быть готовым к последствиям. В конце концов порывистость и нетерпение выявили его лучшие стороны: «Меня раздражали все эти уловки — я хотел, чтобы Брайан прямо сказал мне всё в лицо. Но он этого не сделал. Так что в конце концов я просто встал и сказал: «Хорошо, насрать — я ухожу» — и вышел.»

Дэвид Энтховен сожалел о том, что Ино так «выбросился из окна»: «День, когда ушёл Ино, был трагическим днём. Всё это было просто охрененно *неправильно*. Брайан был выжит из группы. Это была ошибка. От этой пары можно было получить ещё два хороших альбома — если бы они остались вместе. Если бы вы сейчас спросили Ферри, сожалеет ли он об этом, мне кажется, он однозначно сказал бы — да.»

Ферри согласен, что тут была упущена какая-то возможность: «Задним числом мне кажется — действительно очень жаль, что EG (особенно Дэвид и Марк Фенуик) не собрали нас с Брайаном и не сказали: «Слушайте, с положительной стороны у нас вот что, с отрицательной — вот что… ты можешь сделать сольный альбом с Эдди Джобсоном… но может быть, есть какой-то способ сохранить группу в её теперешнем виде.» Дэвид так и не собрал нас, чтобы обсудить это.»

«В то время для Брайана [Ферри] это было большим облегчением», — считает Энтховен. «Мне кажется, он знал, что может работать с Энди и Филом и манипулировать ими — они были мужественные борцы, но непохожие на Брайана Ино. Брайан [Ферри] никак не мог обойти Ино.»

Энтховен также думает, что свою роль сыграло и основанное на тестостероне соперничество между двумя звёздами Roxy: «Ино было больше женщин, чем у Ферри; это определённо было частью общей проблемы! Вся эта как бы зависть сыграла свою роль. Нужно помнить, что они были ещё очень молоды и для них всё только начиналось — они имели гигантскую прессу, что тоже дало определённое давление.»

Ино с этим в общем согласен: «том, что случилось, не было ничего необычного: двое одарённых парней с сильным самолюбием оказались в одном тесном углу, и полетели искры. Всё это ещё сильнее возбуждалось вниманием СМИ: я был «медиагеничен» (слово Джона Хасселла), то есть я хорошо выходил на фотографиях и мне нравилось давать интервью — в конце концов вышло так, что я получил (как я теперь понимаю) чрезмерный объём внимания со стороны прессы. Это была группа Брайана, это был его замысел, и со временем неравенство получаемого нами внимания начало действовать ему на нервы.

Теперь я это понимаю, а тогда не понимал. Я вовсе его не виню. СМИ, несомненно, приложили руку к разжиганию этого огня. Им нравится любая драка, а мы оба были слишком наивны, чтобы понять, что этот огонь поддерживается за наш счёт.»

Несмотря на провокации со стороны прессы, вполне вероятно, что уход Ино стал неизбежен с того самого знаменитого момента, когда он задумался на сцене о «белье, отданном в стирку» — это произошло в Шеффилдской ратуше в конце марта. Дэвид Энтховен видел, что этот момент приближается. Он считает, что про уход Ино, в общем, можно сказать, что «всё к лучшему»: «конце концов, всё кончилось прекрасно — то есть, у нас были отличные альбомы Roxy плюс все эти фантастические дела Ино. Кроме того, мне кажется, что Ино не особенно хорошо себя чувствовал на сцене в составе Roxy, и он увидел благопристойный выход — как ему сбежать с этой фабрики.»

Ферри согласен, что уход Ино был неизбежен: «нас, наверное, было материала ещё на один-два альбома — и мне бы очень понравилось, если бы Ино участвовал в *Stranded* и других альбомах Roxy. Однако я считаю, что для Брайана желание двигаться дальше было вполне естественно — просто из-за того, что я держал всё в своих руках. Кроме того, он был в состоянии сделать что-то своё — гораздо больше, чем остальные. У них — хотя они и делали сольные альбомы — наверное, не было такой сосредоточенности, как у Брайана.»

Ино относится к своему периоду в Roxy Music философски: «Важно то, что мы сделали вместе кое-что хорошее — не только мы с Брайаном, но вся группа. В этой необычной подборке талантов и интересов, которая была в группе, существовала некая уникальная химия, и говорить, что динамика шла только от Брайана, или от Брайана и меня, было бы большим упрощением. Она шла ото всех. Если бы любой элемент Roxy Music был другим, то и группа была бы другой.»

«Железный Брайан» приводит металлургическую аналогию: «Вчера вечером мне захотелось узнать, как делается сталь. Я обнаружил, что различные сорта стали с совершенно разными свойствами получаются путём добавления маленьких порций других элементов к железу, которое является основой материала. Вот что я хочу сказать словом «химия». Тут дело не в каком-то демократическом эгалитарном смешивании разных веществ, а в маленьких крупицах некого вещества, которые меняют природу другого вещества. Брайан в группе определённо был «железом»: без него никакой группы вообще бы не было. Он задумал её и именно он продвигал её вперёд. Но другие участники группы — в том числе и я — были как эти примесные элементы. Без любого

из них мы имели бы другую группу Roxy Music. Но всё это понимаешь только спустя время.»

Наконец-то освобождённый Ино сразу же побежал домой, полный чувства бескрайней эйфории, которое Питер Шмидт называл «идиотским весельем»: «Помню день окончательной разборки в офисе EG на Кингс-роуд. Я ушёл, чувствуя себя совершенно свободным. У меня были долги, не было никакого верного будущего, но я чувствовал себя свободным как птица. Я бежал по улице, прыгая от радости. Думаю, то, что я пошёл своим путём, было хорошо для всех: группа после этого сделала несколько прекрасных пластинок, а я продолжал радостно идти своим путём.»

Сразу же по возвращении домой с Ино случился очистительный припадок сочинительства, и первым его плодом — получившимся практически мгновенно — был резко-терпкий гимн "Baby's On Fire".

«Идиотское веселье» Ино было несколько разбавлено последовавшим телефонным звонком с EG — ему сообщили, что поскольку он покинул группу, будучи связанным контрактными обязательствами, то на настоящий момент его долг менеджерской компании — которая, в частности, платила за его жильё и аппаратуру — составляет 15 тысяч ф. ст. Это было сильным доказательством того, что Ферри — владелец комфортабельного жилья на Эрлс-Корт, рояля и сверкающего БМВ — был главным получателем материальных выгод от успеха Roxy. EG, видевшие в Брайане Ино потенциал, достаточный для сохранения управленческого контроля над тем, что представляло собой — даже при безграничном воображении — самую смутную перспективу сольной карьеры, впоследствии великодушно списали немалую часть долга Ино, сократив его до более приемлемой суммы в 5 тысяч. Тем временем самым насущным вопросом было то, как превратить Брайана Ино — эстета, немузыканта, человека, ставшего рок-звездой совершенно случайно и слегка лысоватого сатира — в коммерчески жизнеспособную музыкальную единицу.

Несмотря на то, что Мафф Уинвуд предоставил Ино некоторое бесплатное рабочее время в оборудованной по спецзаказу студии фирмы Island на Бейсинг-стрит, W11, сольная «карьера» Ино началась весьма неблагоприятно. Энди Маккей, всё ещё неуверенный в том, будет ли он и дальше играть в Roxy Music, вызвался помочь Ино записать сорокапятку. На Бейсинг-стрит были назначены сеансы записи, и в июле на плёнке был запечатлён набросок пропитанной гармониями рок-баллады под названием "Never A Light Without A Shadow" (лирическая тема

которой была довольно удручающей инверсией поговорки о тучах с просветами) — на записи Маккей играл на клавишах. Одновременно был записан и эскиз образцового синтезаторного танцевального номера, так и не получившего формального названия. Получилось нечто бесформенное и индифферентное — с одной стороны, записи не представляли никакой опасности для списков популярности, а с другой — не были достаточно ненормальными, чтобы упрочить авангардную репутацию Ино. Материал остался незавершённым, и проект тихо лёг на полку[39].

Пока сольная карьера Ино вихлялась на стартовой площадке, было официально объявлено о его отставке из Roxy Music; согласно необычно искреннему пресс-релизу Island, виноваты были «столкновения личностей и идеологий». Услышав о такой очевидной глупости, рок-пресса застыла с открытыми ртами; дополнительные новости о том, что Ино и Маккей работают вместе, в сочетании со слухами об ожидаемом сольном альбоме Ферри, казалось, давали почву о разговоров о преждевременном конце Roxy Music. Группа, однако, не распалась, хотя на этот счёт было много опасений. «Мне это казалось большой ошибкой, а остальные участники группы определённо считали, что уход Ино выглядел весьма некрасиво», — подчёркивает Дэвид Энтховен. «Мне кажется, им очень его недоставало, причём они почувствовали это очень скоро; я думаю, что сейчас Брайан Ферри сказал бы, что ему хотелось как можно скорее вновь начать работать с Ино.» (Ферри действительно так и думает.)

В июле 1973-го Ино вылетел не только из Roxy Music, а ещё и из Лит-Мэншнс (по крайней мере, временно). Это произошло после страшной ссоры с долготерпеливой Кэрол МакНиколл. На время разрыва он снял дешёвое двухкомнатное пристанище в Альба-Плейс, сомнительном постоялом дворе рядом с Портобелло-роуд — сегодня это шикарное здание с воротами, населённое дизайнерами, архитекторами и финансистами. В то время это было пыльное хиппи-болото, но от него было рукой подать как до Бейсинг-стрит, так и до ещё одного любимого места Ино — «Электрического Кинотеатра» на Портобелло-роуд. Туда он регулярно ходил на вечерние сеансы своих любимых арт-хаус-фильмов типа недавно вышедшего *Агирре, гнев богов* Вернера Херцога — сюрреальной истории о конкистадорах XVI века, плывущих вверх по Ориноко в тщеславном и плохо окончившемся поиске золотого города Эльдорадо.

Ино можно простить за то, что он чувствовал себя таким же обречённым после недавних событий, но вскоре к нему вернулось его «идиотское веселье», и он уже принимал в своей новой берлоге всех посетителей. Квартира была крошечная и

производила богемное впечатление — входная дверь открывалась прямо в ветхий будуар; место мебели занимали разнообразные магнитофоны. Там не было никаких излишеств, но в эту квартиру было удобно приходить с поздних сеансов записи; она также вполне подходила для приёма женщин и гостей — музыкантов и журналистов. Майкл Гросс из Chic так описал свой визит в убежище Ино летом 1973-го: «На полу лежал матрас; на нём сидел посетитель из немецкой группы Can. Одна из стен была увешана полками, на которых находились несколько миниатюрных растений, высокая стопка японских садомазохистских порножурналов, коллекция грязных игральных карт, несколько пар «лакомств» (как называл их очарованный Ино), присланных его юными почитательницами — одну из них он взял и понюхал, фыркнув от смеха — и серия записных книжек, которые он ведёт с самых ранних дней: это текущие комментарии на темы искусства, учёбы и жизни.»

Ещё одним гостем на Альба-Плейс был Ник Кент, желавший провести подробный анализ шокирующего ухода Ино из Roxy Music. Наверное, он ожидал, что его «добыча» будет плеваться купоросом, однако нашёл Ино в философском настроении и всецело под «Освежающим Переживанием»: «под этими бледными чертами можно заметить энергичную искру «радости жизни», которая всегда была характерна для этого человека, который на настоящий момент является одним из самых активных лондонских бабников и успешных позёров», — справедливо заметил он. Он был настолько активным «бабником», что несмотря на злость Кэрол МакНиколл, уже ходил с новой возлюбленной — высокой, сладострастной чёрной танцовщицей Пегги Ли Ла Нир. Темноглазая толстогубая девушка по имени Мэнди, которую Ино называл своим старым другом со «времён порнофильмов», тоже регулярно посещала Альба-Плейс — правда, её стало больше тянуть к Роберту Фриппу, когда очкастый гитарист начал приходить общаться с Ино на его сеансы записи на Бейсинг-стрит.

Отношения Ино с женщинами продолжали оставаться донжуанскими, но он всегда вёл себя как настоящий рыцарь, когда разговор касался Roxy Music и Брайана Ферри: «Поначалу мне хотелось созвать пресс-конференцию, чтобы заявить о своей позиции, но это совершенно бессмысленно. Ещё одна причина моей сдержанности состоит в том, что я не хочу наносить Roxy вред ради отдельных участников группы. Мне они очень нравятся, и (пауза) Брайан мне тоже по-своему нравится. Так или иначе, моя жажда мести в последние несколько дней как-то затухла. Люди, которые рубят на куски своих бывших товарищей по

группе, обычно выглядят неудачниками, когда их слова появляются в печати.»

Ино завершил свой продуманный отклик на недавние события типичной шутовской выходкой, которая, однако, была достаточно показательна: «Вообще-то истинная правда состоит в том, что мы с Брайаном Ферри тайно решили уйти оба, и мы собираемся организовать дуэт под названием Singing Brians. ну, не знаю. Наверное, я совсем брошу музыку и стану полновесным позёром.»

Музыкальная капитуляция, конечно, никогда не стояла на повестке дня, но Ино, наверное, можно простить за то, что ему приходило в голову полностью изменить свою карьеру. Теперь имеющий возможность переделать свою музыкальную личность любым образом, какой только придёт ему в голову, Брайан Ино образца июля 1973-го фактически утопал в кажущихся бесконечными возможностях. Такова была побочная сторона его неистовой разносторонности, которая стала регулярным признаком его последующей карьеры. Хотя задуманная сорокапятка с Энди Маккеем теперь была уже брошена, предложение Island относительно бесплатного студийного времени оставалось в силе, и Ино — уже обнаруживающий признаки влечения к кураторству, которое стало характерным для немалой части его деятельности в 70-е годы — разработал план записи «посторонних» музыкантов, от которых, как он считал, иначе не останется никаких свидетельств. В соответствии с этим планом, в августе Ино руководил сеансами записи «оркестра» стальных барабанов The Pan-Am International Steel Band и хиппи-эрудита с Лэдброк-Гроув, уличного музыканта и будущего помощника Ино Волшебного Майкла. Обсуждавшийся сеанс записи никому не известной перформанс-группы Moodier кончился ничем — да и вообще, несмотря на самые лучшие намерения, ни из одного из этих наставнических замыслов Ино не получилось пригодного для издания материала. Пока сеансы записи топтались на месте, из него так и пёрли идеи. Помимо своих переполненных записных книжек он стал носить с собой ещё и диктофон, и его друзья того периода вспоминают, как Ино где-нибудь в ресторане или на заднем сиденье такси внезапно скрючивался в позицию эмбриона, чтобы излить свои блестящие мысли на кассету.

Затянувшийся дилетантизм Ино, наверное, действовал на нервы Island, но ни сама компания, ни EG никогда и не думали о том, чтобы уволить его, о чём совершенно ясно говорит Дэвид Энтховен: «EG и Island на самом деле вполне принимали то, что пытался сделать Ино. Island были отличной компанией. Артисты

там не проходили через традиционную систему отдела «артистов и репертуара». Если ты попадал к ним, то пока тебе удавалось продавать пластинки, ты пользовался полной художественной свободой — а чего ещё можно желать?»

К тому же Island были готовы позволить Ино найти свой собственный коммерческий путь: «Мы видели, что Ино мог бы стать не меньшей звездой, чем Ферри, если бы захотел, но в музыкальном отношении он хотел чего-то другого — он шёл по другому пути. Положение сольной звезды в общепринятом смысле весьма ограничивает твои возможности; ты слишком много находишься на глазах публики и не можешь заниматься «партизанской войной». Не думаю, что Брайан Ино сказал бы, что его голос был на звёздном уровне — конечно, он мог бы его «вырастить», если бы хотел, но большая гонка постоянных гастролей его явно не интересовала.»

Несмотря на всё своё терпение, Island, наверное, испытали облегчение, когда услышали о том, что их непредсказуемый клиент планирует создать совершенно новый ансамбль. Правда, идея Ино была ближе к некой причудливой фетишистской фантазии, чем к проекту упорно гастролирующей, производящей хиты рок-группы, чего, видимо, от него ждали Island. «Группа» должна была называться Luala And The Lizard Girls и могла состоять из разнообразных музыкальных эксцентриков и танцоров — в том числе туда могла войти и новая подружка Ино Пегги Ли. («Когда мы обнимаемся, она поёт мне басовые линии. Примерно так: «Дам-дам-даа даа-дам-дам»», — сообщил Ино Нику Кенту. «Она в жизни не играла на басу, но я знаю, что у неё обалденно получится.») По замыслу Ино, The Lizard Girls должны были появляться только в самых неподобающих местах — типа прачечных и массажных салонов. Он даже написал некую подробную трактовку — основанную на одной типично яркой мечте — того, на что будет похоже выступление «группы»: «Одна из Lizard Girls голая, связанная и с кляпом во рту, лежит лицом вниз на операционном столе. Один из ритм-гитаристов растягивает ей руки. Луана-хирург поднимает кнут (бамбуковый кнут). Первые шесть ударов проходят в регулярных школьных интервалах. На последних одиннадцати темп ускоряется.»

«Моя главная идея — собрать вместе группу странных людей, которые, возможно, все будут ненавидеть друг друга, дать им какие-нибудь странные инструменты и заставить людей смотреть на то, как они будут дурачиться», — объяснял Ино Нику Кенту. «Вполне допустимы два басиста. Есть ещё одна девушка по имени Филлис — она невероятно сексуальна и здорово танцует. Между прочим, я думаю и том, чтобы там была девушка-барабанщик.»

The Lizard Girls — что, видимо, было вполне предсказуемо — так никогда и не материализовались (хотя упоминание о «чёрных рептилиях Луаны» ещё появится на вещи "Driving Me Backwards" с дебютного сольного альбома Ино); та же самая судьба постигла остроумно названный Plastic Eno Band — гипотетический ансамбль, который должен был отказаться от традиционных инструментов в пользу разных музыкальных игрушек из коллекции Ино. Журналисту Ричарду Кроумлину он сказал следующее: «них мне интересно то, что пластмасса — это не резонирующий материал, и следовательно, у них не будет гармоник.» На самом деле этот фантастический ансамбль был экстраполяцией одного из магнитофонных экспериментов Брайана, в котором разнообразные записи невинных пластмассовых игрушек ускорялись или замедлялись, чтобы имитировать высоту и тембр разных оркестровых инструментов.

Ещё одной бесплодной фантазией был известный только по слухам альбом *The Magic Wurlitzer Synthesizer Of Brian Eno Plays 'Winchester Cathedral' And Fourteen Other Evergreens;* в этом ряду можно назвать и предполагаемое сотрудничество со знойной поп-певицей Линси Де Пол, понравившейся Ино на приёме для прессы, устроенном Warner Brothers. Альбом совместных работ с разными музыкантами — в том числе Филом Манзанерой, Майком Олдфилдом (который вот-вот должен был взлететь на звёздную высоту с альбомом, давшим финансовый старт империи Virgin — *Tubular Bells)* и (совершенно невероятно) Брайаном Коннолли, солистом ремесленников люмпен-глэм-рока The Sweet, также был отложен на неопределённое время.

Пока Ино мечтал и планировал, в его поле зрения вновь появился Роберт Фрипп. King Crimson начали ему наскучивать (последнее воплощение группы только что закончило очередные, типично колоссальные, американские гастроли). Ино был измучен коммерческими ограничениями Roxy Music, и Фрипп тоже чувствовал себя всё более связанным требованиями к гастролирующей группе, имеющей международную репутацию. В своих интервью он начал порицать неуклюжие рок-ансамбли (в том числе и свой) и выдвигать альтернативу — «маленькую, независимую, мобильную и интеллигентную единицу».

Фрипп, будучи таким же неистовым теоретиком, как и Ино, разделял культуру на две характерные категории: «старый мир» и «новый мир». «Говард Хьюз и Никсон — люди старого мира», — сказал он Скотту Коэну из Hit Parader, а люди «нового мира» — это «все, кто решается стать таковыми. Emerson Lake & Palmer — это пример музыки старого мира, а пример музыки нового мира — это Фрипп и Ино.»

Фрипп не только считал себя и Ино воплощением этой прогрессивной философии, но теперь он всюду носился с теми записями, которые они вдвоём сделали в прошлом сентябре на Грэнталли-роуд; он одобрительно называл эту музыку «разделанной под орех» (это прилагательное пришло ему в голову после того, как он как-то раз прыгнул в сауне в холодную воду и почувствовал, как его мошонка сокращается!) и приводил её как пример скромного и экономного подхода к делу. Несмотря на первоначальные сомнения, пьеса, в конце концов получившая название "The Heavenly Music Corporation", так его захватила, что он начал использовать её в качестве вступительной и заключительной фонограммы на концертах King Crimson. Ино, откликаясь на энтузиазм Фриппа — и, несомненно, помня о том, насколько легко удался им предыдущий сеанс записи — почувствовал, что из подобных экспериментов можно быстро (и дёшево) собрать альбом. Ино и Фрипп начали вместе думать, чем завершить предполагаемую пластинку. Они обдумывали пьесу, в которой каким-то образом должен был запечатлеться «звук рабства», но вскоре бросили эту идею, также как предложение Фриппа о двадцатиминутной пуантилистической пьесе, сделанной на основе тщательно выстроенного спектра отдельных гитарных нот. В конце концов они решили частично воссоздать тот процесс, который принёс им успех прошлой осенью.

В начале августа 1973 г. «Капитан» и «Родни Фрок» пришли в студию Command, вновь вооружившись лишь модифицированными магнитофонами Ино Revox A77 и гитарой Фриппа Gibson Les Paul с педалью эффектов. При содействии студийного цифрового секвенсера и старательного звукорежиссёра Энди Хендриксена была заложена ещё одна продолжительная пьеса, состоящая из импровизаций Фриппа, которые снимались и зацикливались иновской системой задержек, после чего шли обратно к гитаристу в качестве гармонической основы для дальнейшего солирования. На этот раз Ино запустил в пьесу надоедливый синтезаторный эффект, в конце концов помешавший почти двадцатиминутной пьесе создать эффект рапсодического мерцания, достигнутый на "The Heavenly Music Corporation". Тем не менее, вместе эти две композиции имели объём, достаточный для полновесного авангардного альбома — по одной вещи на сторону.

Через три недели Фрипп и Ино микшировали эти записи в студиях Air. По дороге туда Ино подобрал в сточном жёлобе на Оксфорд-стрит брошенную страницу, вырванную из какого-то фетишистского журнала. В ней была фраза "Swastika Girls", а на обороте красовалось фото связанной девицы с нацистской

нарукавной повязкой и поднятой в нацистском приветствии рукой — образ, соответствовавший тогдашнему увлечению Ино всяким провокационным садомазохизмом. Во время микширования картинка лежала на пульте, а новая пьеса, разумеется, получила название "Swastika Girls".

Звучание этих двух пьес было не похоже ни на что, выпущенное на рынок в эклектичном 1973-м году. Наиболее осмысленным было бы сравнение с творчеством разнообразных немецких современников, которые в то время совершенствовали укоренившуюся в Германии эстетику «джемовавших» хиппи-коммун, превращая её в моторно-электронный «словарь», определённо не имевший ничего общего с западноевропейской культурой. Это была музыка, которую британские журналисты бесцеремонно окрестили «краутроком» (т.е. капустным роком. — ПК), и лучшие примеры которой — пластинки групп Can, Cluster, Faust, Kraftwerk, Popol Vuh (чья музыка регулярно звучала в любимых Ино фильмах Херцога), Ash Ra Tempel, Guru Guru, Neu! La Dusseldorf, Harmonia и Tangerine Dream — уже начали беспокоить уши британских рок-ценителей. Ино, уже успевший подружиться с участниками Can, стал одним из первых приверженцев этого жанра.

Хотя длинные этюды Фриппа и Ино были аритмичны и воздушны, с краутроком их объединяло отрицание традиций куплета-припева и то, что их музыка основывалась на по сути дела статичном музыкальном ядре, на которое лишь постепенно начинали наслаиваться внутренние гармонические разработки. Такая музыка при прослушивании требовала «погружения»; это было упражнение в длительно развивающемся настроении. Вместе эти две пьесы также представляли собой первое конкретное воплощение часто повторяемой Ино мантры (а также будущей Непрямой Стратегии) «повторение есть форма перемены» — аскетического афоризма, позаимствованного у Кейджа, Райли и Райха (пусть даже концептуальная целостность музыки была несколько разбавлена контрастно-выразительной, иногда даже лирической гитарной работой Фриппа).

Не говоря об эстетических достоинствах, нужно отметить, что предполагаемый альбом был примером почти кальвинистской бережливости. Первоначальные издержки составляли нищенскую сумму в 12 фунтов — цена плёнки, на которой Ино записал "The Heavenly Music Corporation" — а "Swastika Girls" была записана и смикширована всего за два студийных дня. Хотя и менеджеры, и Island (за исключением всегда верного Дэвида Энтховена) проявили определённый скептицизм, выпуск альбома был назначен на конец осени. Он должен был называться *No*

Pussyfooting — в честь написанной от руки записки, приклеенной на педальной панели Фриппа — и выйти на новой, только что учреждённой торговой марке Island, по «бюджетной» цене, которая должна была отражать как экономичность его производства, так и рискованную природу самой музыки.

Карьера Ино до сих пор не могла остановиться на чём-то определённом, и домашние его обстоятельства были не менее расплывчаты. Всё ещё не допускаемый в Лит-Мэншнс и сытый по горло лишениями Альба-Плейс, он принял предложение временного пристанища от своей подруги Джуди Ниланд. Ниланд — вскоре получившая известность как прото-панк-певица Джуди Найлон — была ловкой и развязной перформанс-артисткой, певицей и киноманкой из Бостона. Когда-то она была жительницей Нью-Йорка, но в начале 70-х прилетела в Лондон с двумя сотнями долларов и ручным багажом и быстро нашла себе место в расцветающем творческом полусвете столицы. В 1973 г. она работала с какой-то перформанс-группой и была представлена Ино в кенсингтонском отеле Blake's на презентации New York Dolls. Распознав в ней родственную душу[40], Ино был рад укрыться под крылом вздорной самозваной «арт-самурайки» — у неё на спине была татуировка f-образного отверстия с картины Мана Рэ *Violins D'Ingres* (в 1973-м это было невообразимо смело), но её богемный публичный образ контрастировал с её скрупулёзно упорядоченным домом, в который регулярно доставлялись молоко и International Herald Tribune. У неё с Ино было много общего — и не в малой степени раскованное отношение к сексу. Ниланд впоследствии получила свою долю мимолётной славы благодаря панк-року — это было в лучшую пору таблоидного фурора; тогда она сказала репортёру из News Of The World: «По крайней мере, секс — это добрый честный акт. На самом деле он как голод — если у меня есть аппетит, я ем. Если у меня похоть, я занимаюсь сексом. Если я встречаю человека в правильном месте, и мне хочется, я не прочь пойти с ним в постель.»

В жилищном соглашении с Джуди Ниланд был только один минус. Её квартира (снятая у Марио Амайя, торговца произведениями искусства, раненого при печально известном вооружённом нападении Валери Соланис на Энди Уорхола) располагалась на западной стороне Редклифф-сквер в Эрлс-Корте — практически напротив жилья Брайана Ферри. Поскольку отношения между Брайанами всё ещё находились в замёрзшем состоянии, то для того, чтобы избежать потенциально затруднительных столкновений, Джуди и Ино приходилось прибегать к осторожным манёврам в стиле коммандос всякий раз,

как им нужно было выйти из здания.

Ино и Ниланд сблизились, но он одновременно искал сближения и с Кэрол МакНиколл, и вскоре эта троица решилась попробовать жить втроём на Лит-Мэншнс; правда, это продолжалось очень недолго. «жил с двумя женщинами лишь очень недолгое время», — объяснял Ино в 1977 г. журналистке NME Кэролайн Кун, — «не могу сказать об этом ничего интересного, кроме того, что из этого ничего не вышло.»

В середине 70-х Кэрол МакНиколл делала свои первые шаги по лестнице международного успеха в качестве художника по керамике и училась в Королевском Колледже Искусств. В то же время в ККИ учился график, впоследствии ставший художником — Деннис Ли из Ланкастера. Музыкант и ярый фанат Roxy Music, Ли вскоре превратился в Джона Фокса, певца эзотерической арт-панк-группы Ultravox. Он до сих пор помнит нервную дрожь, охватывавшую его, когда в ККИ появлялся Ино: «Мы знали, что у Брайана есть подружка на факультете керамики. Он иной раз заходил в нашу столовую выпить чая. он был в берете, выглядел великолепно самодовольно и видно было, что он знает о том, что на него обращают внимание. Грим у него тоже был. Я помню по крайней мере один случай, когда он появился в полном облачении. На лице у него была лёгкая улыбка. Это было здорово — видеть в столовой Настоящую Поп-Звезду. Конечно, подтекстом было то, что ККИ для него тоже был хиповым местом. Ему нравилось производить сенсацию, а мы все это приветствовали. Это давало и нам, и ему чувство собственной значительности.»

Архи-позёр Ино скоро опять принялся за своё — на этот раз он совершенно буквально обнажился для статьи в разделе «Цирк» американского рок-журнала Creem. Этот материал — не столько интервью, сколько совершенно бесстыдный репортаж — запечатлел Ино в его самодовольном нарциссистском великолепии. Саймон Паксли насторожённо смотрел на всё это, а Ино безо всякого смущения разоблачался перед фотографами Creem — то глядел в камеру с видом дурацкой невинности, то расхаживал по квартире в одной футболке, причём «его мужское достоинство лихо болталось на ветру».

Он с готовностью согласился предстать в обнажённом виде потому, что с ним недавно связались люди из Viva — только что запущенного Бобом Гуччионе журнала для «взрослых женщин», который одним из первых начал помещать полноформатные фотографии голых мужчин. Рассматривали ли на Viva несомненно стройного и привлекательного Брайана Ино в качестве потенциального разворотного материала, остаётся

неясным, т.к. в конце концов он так и не появился на страницах журнала, но ясно, что Ино не видел ничего плохого в том, чтобы воспользоваться возможностью и произвести «обкатку» в Creem.

Рассказ журналистки Кэти Миллер о фотосессии для Viva казался смесью приятного удивления и скептицизма: «После предложения о том, чтобы снять его в обнажённом виде с распростёртыми руками и «всеми причиндалами», Саймон напомнил Ино — который выглядел слегка задетым — что журнал интересуют не его гениталии, а гибкое греческое тело. Перед нами прошла целая гамма дразнящих поз: Ино в соблазнительной позе на простыне, Ино в «декадентской» позе со стаканом вина, Ино в голом виде звонит девушке. Казалось, что растянувшийся на животе Ино находится в степени лёгкого возбуждения. «Простите, если у меня будет эрекция; это получается само собой. Я не могу распрямиться», — жаловался он. «Да, на Viva не нужна эрекция», — задумчиво произнёс Саймон, — «но это только пробные снимки. Я прикрою тебя книжкой». Так оно и шло, пока Ино вновь не «вошёл в рамки»»

Однако Ино ещё только предстояло полностью отдаться жизни бесплодного манекена, и поскольку долг EG висел над ним как дамоклов меч, его внимание скоро переключилось на студию звукозаписи и альбом песен, мысль о котором всё лето внушала ему менеджерская компания. Несмотря на его несомненную привлекательность для несовершеннолетних групиз, самыми пылкими фанатами Ино часто оказывались серьёзные шестиклассники и юноши-студенты, склонные искать свою музыку по ту сторону топографических океанов прог-рока. Они с нетерпением ждали очередного творческого хода Ино, и это прекрасно понимал объект их одержимости, о чём он и сказал в 1990 г. Роберту Сэндаллу из Q: «За сценической дверью на концертах Roxy всегда стояла толпа с пробивными ребятами впереди; но сзади стояли два или три интересных типа, слишком вежливых или гордых, чтобы приставать к тебе — и именно с ними мне всегда хотелось поговорить. И я думал: «Как мне отстать от остальных и добраться до них?»»

Всё ещё опасаясь потенциального консерватизма тогдашнего рока и будучи (как всегда) готовым придать своим усилиям экспериментальную остроту, Ино частично вернулся к своему замыслу «Девушек-Ящериц». Отказавшись от рабства и кнутов (и, собственно, женщин), он предложил собрать группу самых разнородных музыкантов с разнообразным стилистическим опытом, дать им лишь самые приблизительные инструкции и позволить музыке, которая получится в результате, разворачиваться в духе спонтанности и случая.

Будучи молчаливым поклоном алеаторической философии Scratch Orchestra и духу полной свободы Portsmouth Sinfonia, это была благородная, хотя в прагматическом отношении дефективная идея; в ней не учитывался тот факт, что Ино пока что написал только два текста — пост-Roxy-прозрение "Baby's On Fire" и песню о печально известном ипсуичском преступнике Пустом Фрэнке, психопате, говорившем непостижимыми пословицами и закладывавшем «коктейли Молотова» на пригородных дорогах. Что ещё более важно, у Ино едва ли была какая-то способность к самостоятельной выработке песенных структур — а даже импровизирующим рок-музыкантам нужен хоть какой-нибудь скелет, на котором можно было бы строить пьесу — конечно, если не возвращаться к блюзовым штампам (чего Ино изо всех сил старался избежать).

Хотя дома он старательно бренчал на пяти ржавых струнах своей гитары Starway (верхняя струна «ми» порвалась ещё в 1971 году, и он так и не удосужился её заменить — в любом случае, самая тонкая из шести струн всегда резала ему неразработанные мягкие подушечки пальцев), самым правильным ответом на вопрос о написании песен — как он полагал — было бы «систематизировать» эту проблему. Он думал, что вместо директивного авторства будет возможно придать песням определённую форму в «тигле» студии звукозаписи, полагаясь на многогранные таланты участвующих музыкантов. Это будет упражнение как в сочинительстве, так и в руководстве.

Несмотря на свои первоначальные необузданные намерения, Ино прежде всего обратился к старым испытанным коллегам по Roxy Music (разумеется, за исключением Ферри), и все они (кроме Пола Томпсона, который сыграл только на одной вещи) сыграли существенную роль в формировании получившегося в результате альбома. Кроме того, он пригласил Роберта Фриппа, бывшего басиста Pink Fairies Пола Рудольфа (Ино заметил его на последнем выступлении недолговечной блюз-роковой группы Джона Портера Uncle Dog — Рудольф «гостил» у них), басиста King Crimson (а потом и Roxy Music) Джона Уэттона, а также четверых участников The Sharks, с которыми Ино подружился во время последнего турне Roxy: барабанщика Марти Саймона, уроженца Мемфиса басиста Майкла Баста «Вишню» Джонса, клавишника Ника Джадда и донкихотствующего гитариста Криса «Туза» Спеддинга. Эта эклектичная клика была ещё более раздута приглашением ещё одного барабанщика (Саймона Кинга из Hawkwind), разнообразных бэк-вокалистов и старого партнёра Ино по «дуракаваляниюю» Ллойда Уотсона. Однако, хотя в проекте действительно участвовали самые разные личности, это едва ли

была первоначально задуманная Ино несообразная подборка. В самом деле, вся эта свита состояла исключительно из рок-музыкантов — хотя рок-музыкантов с самыми разными склонностями к нетрадиционному. Конечно, музыкальные личности, скажем, Роберта Фриппа и Ллойда Уотсона были похожи не более, чем мел похож на сыр, но они никогда не были в студии одновременно. Ни одного из участников проекта — в том числе и Фриппа — никак нельзя было назвать типичным авангардистом.

Как бы Ино ни нравились уникальные произведения AMM, Pan Am International Steel Band или Волшебного Майкла, он знал, что ему нужно сделать солидный и достаточно доступный рок-альбом. Со стороны EG и Island, несомненно, чувствовалось лёгкое давление, а поскольку Ино уже был в долгу перед ними, бюджет альбома было необходимо урезать. Так как много материала нужно было сочинить и отделать прямо в студии, студийное время необходимо было использовать по максимуму, чтобы не выйти за пределы экономного бюджета в 5000 фунтов.

С этой целью — при участии EG — Ино нашёл, наверное, самую дешёвую 24-дорожечную студию в Лондоне; это была студия Majestic, расположенная по адресу 146 Клэпхем-Хай-стрит. Раньше это был бальный зал Majestic, а после войны — театр Gaumont; когда-то там была аудитория на 3000 мест и собственный симфонический оркестр, но вся эта недвижимость — как уондсуортская «Гранада», где происходило прослушивание Roxy Music для EG — уже была отдана неистовому помешательству на игре в бинго. Задняя часть здания и то, что когда-то было сценой, были недавно переделаны в студию. Это было немодное место, находящееся вне зоны действия «радара» музыкального бизнеса западного Лондона, но на большинство музыкантов оно произвело впечатление. Крису Спеддингу студия особенно полюбилась: «Это был старый танцевальный зал, так что там была хорошая атмосфера. Мне студия вполне понравилась, и я сам несколько раз её использовал; там были сделаны мои демо-записи Sex Pistols[41]. Она нравилась мне потому, что там был «лёгкий бас» — когда ты приносил миксы домой, бас на них звучал всегда громче, чем, по твоему мнению, должно было быть — а в то время это было преимущество.»

Получилось так, что разносторонний Спеддинг — который, не удовлетворившись помощью только появившимся на свет Sex Pistols, потом помог направить на нужный курс карьеру ещё одних необычных хитмейкеров (побочного продукта детской мультпрограммы The Wombles) — без проблем адаптировался к необычным рабочим методам Ино: «На этих сеансах всё было

очень приятно. Я не проводил много времени в студии, потому что Брайану, кажется, сразу же понравилось то, что я делал. Он знал, что ему нужно, но никогда не боялся экспериментировать и был готов выслушивать любые идеи.»

Ллойда Уотсона Ино попросил сыграть на слайд-гитаре в почти битлоподобной песне "Some Of Them Are Old" — он добавил в её заключительную часть идиллический, почти гавайский аромат. У него, как и у Спеддинга, остались только радостные воспоминания об этом моменте: «Это было какое-то сюрреальное время. Мы с парой друзей были в Лицеуме на Стрэнде — там был концерт, который продолжался всю ночь. Совершенно не спав, я прямо оттуда направился в клэпхемскую студию. Я сбацал свои партии меньше чем за полчаса. Все партии слайд-гитары были запущены прямо на пульт, безо всякого усиления. Брайан примерно знал, что ему нужно — хотя никогда не говорил ничего конкретно — «сыграй то, сыграй это». Он позволил мне довольно свободно интерпретировать материал.»

В дополнение к гитаристам Манзанере, Спеддингу и Уотсону, на трёх вещах должен был сыграть Роберт Фрипп. На сардонически броской песне "Baby's On Fire" его продолжительное, характерно блестящее (пусть и слегка раздутое) соло похоронило ворчливые синтезаторы Ино под осколками рок-виртуозности. Более комфортабельно диссонансные, отманипулированные Ино фрипповские обрывки устроились на клаустрофобной вещи "Driving Me Backwards", а шаркающую какофонию в духе «Бо-Диддли-в-космосе» под названием "Blank Frank" украсили его же пулемётные залпы. Структуру этой песни Фрипп выработал с типичной для него живостью прямо на месте.

В других местах альбома щедро применялись более прямолинейные гитарные навыки Манзанеры — например, стремительные, пропитанные реверберацией риффы на шквальной, напоминающей Velvet Underground песне "Needles In The Camel's Eye" (название было навеяно звуком гитары Манзанеры — Ино уподоблял его «облаку иголок»). Такой плотный звук был достигнут следующим образом: пока Манзанера играл, Ино сильно бил по тремоло-рычагу его «Фендер-Стратокастера», после чего несколько раз повторял это упражнение и делал наложения. Чтобы сделать суп ещё более густым, Ино — позаимствовав приём у Фила Спектора — применил две не совсем синхронизированные ударные установки, сжал их в один пульсирующий стук и широко раздвинул на стереобазе.

Манзанера также добавил Roxy-образные научно-

фантастические фузз-тона в ясноголосую иновскую имитацию дуоопа под названием "Cindy Tells Me" (он числится её соавтором) и — в унисон с гитарой Starway Ино — поддал чёткого ритмического напора в "The Paw Paw Negro Blowtorch", где принял участие и Спеддинг со своими жгучими риффами.

Хотя сегодня это название кажется оригинальным, если не сказать сомнительным, в 1973 году оно — "The Paw Paw Negro Blowtorch" — считалось просто неким образцом дадаистской экзотики. Слово «негр» ещё было вполне общеупотребительно. Вольная экстраполяция истории жителя города По-По, Мичиган, который, по слухам, был способен поджигать объекты своим дыханием, выглядела дёрганой гаражно-фанк-роковой разминкой, странным образом в чём-то предвосхищавшей ещё даже не образованных Talking Heads. Основной аккомпанемент был сделан за один дубль — вместе с истерично-«голубым» сдвоенным вокалом Ино. Поверх этого было наложено безумное синтезаторное соло в духе «испортившегося робота», которое всегда очень нравилось поклонникам Ино времён Roxy.

Когда Ино не пел гимны словно сошедшим со страниц National Enquirer эксцентрикам и сомнительным персонажам из своего восточноанглийского детства, его основной поэтической заботой было избежать формата «любовной песни» от первого лица, который, как ему казалось, полностью поработил всё остальное рок-сочинительство. Вместо этого его песни обычно возникали при помощи некого осмоса. Ино не забивал себе голову повествованиями, а просто включал уже записанный аккомпанемент и пел в свой диктофон нечто спонтанное, поначалу применяя фонемы, подсказанные тембром, ритмом и атмосферой музыки. После этого он преобразовывал эти завывания в яркие последовательности сюрреальных, не имеющих повествовательной связи образов, имеющих нечто общее с беспокойной «логикой» грёз. Ино объяснил этот процесс более подробно в пресс-релизе Island: «писал тексты, сидя дома со своей девушкой и слушая кассету со студийным аккомпанементом. Пока он играл, я напевал то, что приходило мне в голову. Часто это были просто бессмысленные слова или слоги. Я прежде всего стараюсь добиться правильного фонетического звучания, а не вербального смысла. Например, я пел «оо-дии-дау-габба-ринг-ги-дау». Потом я записывал этот словесный мусор и вновь превращал его в слова. Это полная противоположность техники, используемой в фонетической поэзии, когда слова превращаются в чистые звуки. Я беру звуки и превращаю их в слова.»

Хотя Ино вполне подходил такой порядок, при котором музыка вела за собой слова, а не наоборот, его также приятно

удивляла неоднозначность смысла, вытекавшая из столь случайного процесса. Это качество его особенно восхищало в сочинениях Лу Рида — особенно в песне "What Goes On" из его любимого одноимённого третьего альбома Velvet Underground. Этот загадочный этюд, намекающий на что-то зловещее, нутряное и противоестественное, так и не становится до конца ясным, и Ино стремился достичь такой же дразнящей «смазанности»: «Что мне в ней ["What Goes On"] нравится, так это то, что в ней вроде бы что-то говорится, но это что-то совершенно неконкретно. Таким образом песня получает отчётливое настроение, не будучи каким-то определённым заявлением. В моих собственных любимых песнях есть похожие строчки.»

Певческий голос Ино, до этого слышимый на записи только в гармонии с дрожащим вокалом Ферри, теперь являлся миру в виде то хихикающей пародии на глэм-рок, смутно напоминающей беспокойного бывшего лидера Pink Floyd и божества психоделического рока Сида Барретта (например, в "Driving Me Backwards", где сдвоенный вокал Ино тошнотворно движется как бы одновременно взад и вперёд в каком-то запутанном приливе-отливе — чистый Барретт), то психической монотонии ("Blank Frank" — вещь, тоже чем-то похожая на ещё одно творение Барретта, "Arnold Layne" — «местечковую» историю о кембриджском похитителе женских трусов с верёвок), то женоподобного фальцета ("Cindy Tells Me"), то многослойной сладкозвучной полифонии — всё это, к общему удивлению, ласкало слух.

Указанное сладкозвучие наиболее эффективно проявляется на грандиозной вещи "On Some Faraway Beach". Постепенно развиваясь вокруг контрапунктной фортепьянной фигуры Ино и Энди Маккея (утверждалось, что на одной этой песне Ино наложил друг на друга 27 роялей) с ровным накоплением широкоэкранных звучаний клавишей и гитары и всё разрастающейся хорообразной полифонией от госпел-группы подпевок Sweetfeed, песня почти три минуты накатывает волнами, после чего следует тоскливое вокальное вступление Ино. Его тексты («Меня вспомнят/Когда прилив засыплет мне песком глаза») могут быть как воспоминанием о его одиноком детстве на берегу реки, так и загадочным пейзажем из сна — каково и есть их настоящее происхождение.

На туманной, но броской вещи "Dead Finks Don't Talk", к которой выдуманная вокальная группа Nick Kool & The Koolaids (на самом деле многократно наложенные Брайаны) добавила нео-ду-уопные вокальные гармонии, Ино пустился в издевательскую имитацию уникально-елейной манеры Брайана Ферри, придав

тем самым строчкам «Ты всегда так очарователен/Когда пробиваешь себе путь наверх» определённый смысл, который, по утверждению Ино, был совершенно случаен: «"Dead Finks"… не о Брайане Ферри. После того, как музыка была записана и сочинены слова, Крис Томас (мой продюсер и одновременно продюсер Roxy) сказал: «За эту песню меня застрелят. Она явно о Брайане.» И я ещё раз её прослушал и убедился, что, конечно, так оно и есть. Но я ничего такого не замышлял.»

Наверное, Ино серьёзно не хотел иметь ничего общего с Ферри — он даже утверждал, что в "Dead Finks Don't Talk" самый случайно сочинённый текст из всех песен на дебютном альбоме. По крайней мере, текстовая двойственность этой песни («О, пожалуйста, сэр, не пропустим ли мы это/Потому что я провалил оба теста со связанными ногами») приблизилась к эталону "What Goes On".

Вещь, ставшая заглавной пьесой альбома — "Here Come The Warm Jets" — родилась в качестве элементарного циклического риффа, выбитого на верхней струне электрогитары Ино. В законченной версии рой гитар воздвиг ещё более монотонно-гудящие структуры, а Ино приберёг свой пропитанный гармонией вокальный припев на последнюю минуту. Первоначально задуманная на десять минут, вещь уместилась в сравнительно краткие четыре, но осталась, наверное, лучшим примером трансцендентного подхода Ино к року. Будучи яростной, но привлекательно «пушистой» атакой перегруженных гитар и галопирующих барабанов, она фактически взяла «макет» Roxy Music и экстраполировала его влево.

Here Come The Warm Jets был полновесной демонстрацией рока, воздвигнутого на авангардном фундаменте — в этом отношении альбом шёл даже дальше, чем дебютная пластинка Roxy; к работе привлекалось прошлое, но взгляд был направлен в будущее. Там были поклоны в сторону глэма и даже паб-рока, но кроме этого, это был ранний провозвестник панка и — в наиболее мягко смазанных моментах — даже предвосхищал более поздний амбиентный курс Ино. Действительно, этот альбом был практически перегружен (как позже признавался сам Ино) непересекающимися идеями — там был и англофицированный арт-поп Velvet Underground, и барочные пародии на Beatles, и волны электронных звуков, и сардонические ду-уоп-имитации в духе 50-х — любой из этих стилей мог бы стать «карьероопределяющим». Это был альбом парадоксов — столь же импульсивный, но выверенный / методичный, захватывающий / величественный и озорной, как его автор.

Хотя Ино был формальным продюсером *Here Come The Warm*

Jets, в 24-дорожечной записи он был сравнительным новичком, и его роль в студии фактически сводилась к роли концептуалиста-предводителя. Надзор за всеми техническими тонкостями лёг на звукорежиссёра Majestic Дерека Чендлера и его ассистента Пола Хардимэна — нелёгкая задача, учитывая запутанную схему работы Ино с задержками и синтезаторами. Колин Ньюмен из группы Wire впоследствии много работал с Хардимэном, который передал ему кое-какую информацию о сеансах записи *Warm Jets:* «Пол был довольно-таки откровенный парень», — сообщает Ньюмен. «спросил его про Ино и про запись альбома, и он сказал: «Брайан не знал, что делает — просто не имел понятия.» Но с другой стороны, именно он рассказывал мне, как они смикшировали целый альбом Funkadelic с бумажными стаканчиками на ушах. им потом пришлось всё переделывать, потому что звук был просто дерьмовый! Но потом Пол сделал "Lady In Red", так что — что тут скажешь?!»

Микшировать альбом был приглашён Крис Томас. Это происходило в октябре, главным образом в студиях Olympic в Барнсе, а также в Air (там Томас умудрился впихнуть в микс дополнительные барабанные дорожки и ещё одну партию баса в "The Paw Paw Negro Blowtorch"). Главной функцией Томаса была должная организация крикливых иновских мастер-лент — многие наложения на них были сдвоены или строены — и сообщение некой звуковой ясности кускам, которые зачастую звучали как стена непроницаемого шума. В 1974 году, в интервью Ричарду Кроумлину, Томас вспоминал, что пока он занимался тонкостями микширования, нетерпеливый Ино переходил в соседнюю студию, где на просторе демонстрировал свою врождённую (хоть и беспорядочную) способность создавать нечто из ничего: «занимался микшированием или чем-нибудь ещё, а он сидел в студии и играл тремя пальцами на пианино или что-то типа этого — там у него был маленький магнитофон — а потом подходил ко мне и говорил: «написал песню», играл её мне, и оказывалось, что это здорово! Он феноменален. Из него просто льётся. Мне вообще кажется, что ему нужно дисциплинировать себя и сделать всё как надо.»

В обложке альбома также содержался дополнительный слой интриги. «Руководство дизайном» было приписано Кэрол МакНиколл, но оформление представляло собой фотографии интерьера квартиры на Грэнталли-роуд, сделанные Лоренцем Затекки — в частности, на каминной доске стоял портрет Ино (в полном гриме) в рамке. На обороте обложки эта фотография была представлена в увеличенном виде — на этот раз кокетливый облик Ино был окружён всякими домашними мелочами: там были

чайник, разные засохшие цветы, переполненная пепельница, пачка «Кэмел», скелет какого-то ракообразного и избранный экземпляр из растущей иновской коллекции порнографических игральных карт. На нём был изображён полицейский-констебль, наблюдающий за голозадой девицей, присевшей помочиться в ручей. Это был игривый намёк на выбранное Ино заглавие альбома — «Вот и тёплые струи» — правда, он заявлял, что оно не является прямым салютом сексуальному фетишу с поэтическим названием «золотой дождь», а скорее является ссылкой на монотонное, напоминающее работу аэродвигателя однообразное звучание заглавной вещи. «Название *Warm Jets* произошло от гитарного звука на одноимённой вещи, который я на сопроводительном листке назвал «тёплая реактивная гитара», потому что он напоминал настроенный звук реактивного самолёта.» Не то чтобы он не подозревал о других возможных истолкованиях: «меня была колода карт с изображением этой женщины, и тут была некая связь. В то время это была одна из насущных идей: что музыка всё ещё связана с какой-то революцией, а одна из революций — это сексуальная. Я не имел в виду никакой политики. Мне просто нравилось забавляться с этими вещами.»

В исчерпывающих титрах на обложке альбома Ино приписал себе «змеегитару», «упрощённые клавиши» и нечто, что он назвал «электрической гортанью». Эта последняя представляла собой изобретённый Ино инструмент, сделанный главным образом на основе одного садомазохистского приспособления. Это было что-то вроде ошейника, подключенного к серии микрофонов и соединённого с горлом исполнителя (или «жертвы»). При помощи электрической гортани человеческий голос мог быть преобразован в инструмент, звучавший наподобие какой-то дикой микротональной соло-гитары.

Закончив работу над *Here Come The Warm Jets*, Ино опять обратился к *No Pussyfooting*, выпуск которого был назначен на ноябрь. На блистательной обложке этого альбома Ино и Фрипп сидели в специально сконструированном зеркальном кубе в окружении разнообразных объектов — в том числе зеркально отображённой гитары, ещё одной представительницы экстравагантной иновской коллекции карточных колод и пачки американских сигарет (на этот раз Pall Mall). Всё это многократно отражалось в зеркалах до бесконечности. «Оформление сделал мой друг по имени Уилли Кристи — впоследствии режиссёр клипов Pink Floyd», — откровенничает Дэвид Энтховен. «Это была совместная идея Фриппа и Ино, но выполнил всё это Уилли. Это был революционный разворотный дизайн — и визуальные образы,

казалось, служили описанием музыки. Он даже получил какую-то награду.»

На обороте обложки картинка повторялась, но без человеческих фигур — остроумный визуальный аналог звукового мира, содержавшегося внутри — отражающегося в себе самом и безграничного; ведь это была музыка, которая — по крайней мере, во всём, что касалось Ино и его самоувековечивающихся систем — будучи приведена в движение, могла разворачиваться самостоятельно, без особого участия направляющей человеческой руки.[42]

Две вещи альбома вообще-то уже были представлены в программе Джона Пила Top Gear в начале ноября — правда, вместо того, чтобы записать новую версию, Ино просто отдал на BBC уже смикшированные мастер-ленты альбома. Учитывая определённо нетрадиционную природу этой ещё не изданной музыки, продюсера Пила Джона Уолтерса и его звукорежиссёров можно простить за то, что они запустили в эфир все сорок минут "The Heavenly Music Corporation" и "Swastika Girls" задом наперёд. Ино, услышав передачу дома, позвонил Уолтерсу и указал на ошибку, «но тогда было уже слишком поздно».

Не менее предсказуемо — опять же учитывая природу этой музыки — было и то, что когда на следующей неделе *No Pussyfooting* вышел в свет, земля не сошла со своей оси. Того, что альбом удостоился весьма приглушённой реакции со стороны прессы, было, наверное, вполне можно ожидать, но Фрипп, до сих пор не могущий придти в себя от того, чего они с Ино смогли добиться, отнёсся к очевидному безразличию критиков философски и провидчески заметил, что слушателям понадобится время, чтобы осознать важность этой пластинки. Он сказал в интервью Hit Parader: «Вряд ли она понравится многим людям, но через несколько лет получит статус классической пластинки, а лет через пять люди будут удивляться, как это они не заметили вещь такого качества.»

Ино прекрасно понимал, что его первому альбому после Roxy будет суждено пойти вразрез с ожиданиями некоторых поклонников, которые ждали от него пластинки, способной сравниться в роскошной арт-роковой утончённости с его прежней группой — а может быть, и превзойти её в этом отношении. «Понимаете, одна из проблем состояла в том, что когда я выпустил альбом Фриппа и Ино, многие подумали. он не оправдал ожиданий множества людей, имевших свои понятия о том, что я должен делать дальше.», — запинаясь, признался Ино в декабре Крису Салевичу из NME. «Столь многие ожидали совершенно определённого альбома, что немалое число людей

было им разочаровано.»

Скорее случайно, чем намеренно, Ино альбомом *No Pussyfooting* поставил в своей карьере некую веху — альбом закрепил за ним репутацию артиста, от которого нужно ждать непредсказуемого. Хоть он и не потревожил списки популярности, при его сниженной цене он оказался неотразимым искушением для самых убеждённых поклонников King Crimson и Roxy Music, которые были рады раскошелиться на продукт сотрудничества этих двоих уже пользующихся «дурной известностью» музыкальных уникумов. В результате расходимость альбома, хотя и скромная в сравнении с тем, что могли бы ожидать бывшие группы наших героев, оказалась не такой уж слабой. *«No Pussyfooting* был самым дешёвым альбомом из всех сделанных нами, и в конце концов мы продали примерно 100 тысяч экземпляров», — вспоминает Дэвид Энтховен. «Конечно, в то время он был жутко раскритикован, но всё же оказался охрененно великой пластинкой — по сути дела, это было рождение амбиентной музыки.»

И в самом деле, учитывая тот факт, что *No Pussyfooting* был альбомом беспрепятственной «левосторонней» эзотерики, эти цифры выглядят просто замечательно. Даже по сравнению с такими тогдашними арт-роковыми эталонами, как *Aladdin Sane* Дэвида Боуи, *Dark Side Of The Moon* Pink Floyd и *Berlin* Лу Рида, альбом производил жутко нетрадиционное впечатление. А поскольку у Ино был в запасе ещё и настоящий «рок»-альбом, его виды на продолжительную карьеру после Roxy наконец начали внушать оптимизм.

7. Великий притворщик

Суть не в пункте назначения, а в перемене обстановки.

(Брайан Ино)

Искусство — это всё, что угодно, что может сойти тебе с рук.

(Маршалл МакЛюэн)

Ранней осенью 1973-го Ино настоял на том, чтобы ещё раз «надеть свою авангардную шляпу» и воссоединиться с Portsmouth Sinfonia на записи их дебютного альбома. Он тихо старался дать старт карьере в области звукозаписи этого малообещающего ансамбля. Лидер группы Гэвин Брайарс прекрасно понимал, какое значение для её будущего имеет Ино, и выгоды от его немалого опыта в музыкальном бизнесе были — в отличие от его нерешительной игры на кларнете — вполне ощутимы: «Брайан сыграл важную роль в создании первого альбома, потому что благодаря его связям на нашем лейбле — Transatlantic — решили, что могут этим заняться. Без контакта с Брайаном у нас не было бы альбома. Он не выступал в роли продюсера — т.е. не толкался в аппаратной — но он, несомненно, был человеком, который собрал всё вместе и работал с компанией грамзаписи, чтобы альбом получился.»

Именно Ино заручился дешёвым «временем простоя» в студии Basing Street — Sinfonia могли записываться там всякий раз, когда её постоянные рок-клиенты заканчивали свои ночные сеансы записи. Там они заложили основы своей экспериментальной версии «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса, а также сделали запинающиеся острые наброски «знаменитых кусков» из «Сюиты Пер Гюнт» Грига, Пятой симфонии Бетховена, увертюры из «Вильгельма Телля» Россини и других фрагментов популярного классического наследия. «нас не было совершенно никаких намерений добиться какого-нибудь успеха», — говорит Гэвин Брайарс о благородных любительских амбициях Sinfonia. «Нам просто нравилось этим заниматься. Все мы старались изо всех сил — просто так получилось, что этих сил было совсем немного. Самое смешное во всём этом был ощутимый зазор между тем, чего мы собирались добиться, и тем, что получалось в действительности. Впрочем, наша музыка имела культовый успех

и даже звучала на радио.»

«Трагически-смешная» спродюсированная Ино версия «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса была даже выпущена сорокапяткой и в конце концов удостоилась распоряжения «прекращении противоправного действия» со стороны администраторов наследия Штрауса. Их обидела фактическая аннигиляция шедевра почтенного композитора, произведённая группой. Утверждалось, что они «переаранжировали» музыку, хотя на самом деле были просто неспособны правильно её сыграть. К счастью для всех участников этого дела, оно так и не дошло до суда.

«Всё, что делали Sinfonia, они брали из популярных источников», — проясняет ситуацию Брайан. «Пьеса Штрауса служила темой для [этапного научно-фантастического фильма Стэнли Кубрика 1968 г.] *2001: Космическая Одиссея* — оттуда же взялась и наша версия «Голубого Дуная» [Иоганна] Штрауса. Мы связали их вместе. Не думаю, что в Sinfonia многие понимали, что это два разных Штрауса.»

Вторым альбомом Sinfonia должна была стать концертная запись самого знаменитого их выступления — концерта в Альберт-Холле в мае 1974-го, на котором звучали обработки таких классических опусов, как «Увертюра 1812 года» (включавшая настоящий пушечный огонь!) и «Хор Аллилуйя» с участием хора в 300 человек[43]. На этом выступлении начинающая молодая пианистка Салли Байндинг должна была исполнить фортепьянный концерт в си-бемоль-миноре Чайковского, но обнаружилось, что в тональности си-бемоль слишком много неудобных диезов и бемолей для многих участников оркестра, так что мисс Байндинг пришлось заново выучить пьесу в более подходящей тональности. Забавной подробностью было то, что в зале было полно американских туристов, которые пришли услышать свои любимые классические пьесы в исполнении «знаменитого британского ансамбля».

Они бы, наверное, ещё подумали, стоит ли им это делать, если бы были знакомы с рекламной кампанией Columbia Records в поддержку альбома *The Portsmouth Sinfonia Plays The Popular Classics*, которая трубила об участии в этом проекте Ино (он также был заметен в толпе, запечатлённой на обложке альбома) прямо под огромным заголовком: «Без всяких сомнений, худший оркестр в мире». Этот спродюсированный Ино бриллиант в дальнейшем даже получил от журнала Rolling Stone приз «Лучшая комедийная пластинка» за 1974 год («Это просто блеск.», — считал NME; «это могло бы изменить курс современной музыки», — ржал Melody Maker). В самом деле, как бы ярки ни были многие

«деконструкции» Sinfonia, они воспринимались в основном как некий комедийный розыгрыш — причём их своенравная эксцентричность и очень английская марка любительства прекрасно подходили публике, всё ещё порабощённой сюрреальным идиотизмом Монти Пайтона и Bonzo Dog Doodah Band.

Дальше последовали другие записи — уже без Ино — и ансамбль продолжал спорадически действовать ещё несколько лет; свой последний концерт они сыграли в Париже в 1980 г. Но формально они не уходили со сцены, что подтверждает и Брайарс: «Sinfonia не прекращала деятельность. Группа просто выдохлась. С технической точки зрения нас до сих пор можно пригласить на свадьбы, бар-мицвахи, похороны и т.д.». Сейчас их альбомы преступно недоставаемы.

В этот период времени Брайарс жил в доме на Лэдброук-Гров, в котором была незанятая комната, служившая помещением для «Каталога Экспериментальной Музыки» — незаменимого архива авангардной композиции, которым раньше управлял Джон Тилбери — до тех пор, пока это собрание не превысило размеры его маленькой квартиры. КЭМ мог похвалиться партитурами сливок международной экспериментальной музыки — в том числе пьесами Кардью и антологиями Scratch Orchestra — а также многими из тех графических партитур, в создании которых принимал участие Ино в студии Яна Тайсона, в старые кэмберуэллские времена. Возбуждённый брайарсовской смесью учёности, энтузиазма и широких познаний в течениях и новинках новой музыки, Ино снова оказался вовлечённым в экспериментальную музыкальную сцену. Уже успев после Roxy размять свои «кураторские мускулы», он выдвинул идею создания специального лейбла для выпуска многочисленных трудов Брайарса и других людей из его круга. Сам композитор вспоминает об этом так: «1973-м у меня было много работы по звуковым дорожкам для подпольных фильмов. Многие из них финансировал парень по имени Алан Пауэр. Он снимал фильмы о людях, живущих без удобств в Лондоне, и именно у него я взял самую первую плёнку для моей пьесы *Jesus' Blood Never Failed Me Yet*. Он был сыном Теда Пауэра — богатого коллекционера произведений искусств и очень серьёзного и интересного парня. Мы с Тедом говорили с Брайаном обо всём этом в конце 73-го на Island Records; к идее был выражен некий смутный интерес, и речь шла также о том, чтобы кроме моих саундтреков заниматься и другими вещами.»

План был уже весьма хорошо разработан, когда его погубил спад мировой экономики: «По нам ударил нефтяной кризис 1973

года — трёхдневная рабочая неделя, отключения электричества и т.д. Шеллак для пластинок внезапно стал драгоценным продуктом, а это значило, что компании грамзаписи положили на полку все экспериментальные и «непервостепенные» работы.»

На самом деле «трёхдневная рабочая неделя» начала действовать только в январе следующего года, но и последние месяцы 1973-го представляли собой совсем неподходящий серый фон для только что вышедшей ультраяркой пластинки Ино *Here Come The Warm Jets*. Почти одновременно с ней — за месяц до рождества — был издан первый альбом Roxy Music без Ино — *Stranded*. Он стал артистическим и коммерческим триумфом — с эротическим портретом Мэрилин Коул (последнего увлечения Ферри) на обложке и связкой синглов, вошедших в Top 20, это было подтверждение правильности курса, избранного новым автократическим лидером группы — его весьма ожидаемый сольный дебют *These Foolish Things* тоже пошёл той осенью весьма неплохо. Ино впоследствии тоже хвалил *Stranded*, и несколько раз великодушно называл его своим любимым альбомом Roxy Music — хотя удручённо замечал отсутствие в нём экспериментов; сравнительные достоинства Эдди Джобсона также не произвели на него впечатления.

В декабре Ино и Ферри, прилежно избегавшие друг друга на протяжении почти полугода, нечаянно оказались в одном и том же месте, а именно в доме Элтона Джона в западном Лондоне — этот яркий певец устроил там роскошную, бросающую вызов экономическому спаду вечеринку по случаю Рождества. На неё были приглашены лучшие из лучших представителей британской поп-сцены, и в том числе продюсер Крис Томас — он до сих пор был другом и Ино, и Ферри и, к собственному смущению, оказался в самом центре «мексиканского развода» между враждующими сторонами — ситуация достигла пика на входе в дом Джона. Уже в следующем году Томас так вспоминал об этом в журнале Phonograph Record: «видел, что Ино стоит там [показывает вниз], а Брайан Ферри — там [показывает вверх]. Ино собирался войти, а Брайан — выйти, но они же были, сами понимаете [сжимает кулаки, изображая конфронтацию]. Я внезапно увидел Ино, внезапно увидел Брайана, и побежал вверх по лестнице с воплями «привет, привет, привет!», пока не скрылся в толпе.»

Ино, безусловно, мог ходить на этой вечеринке с высоко поднятой головой. В конце осени появились первые отклики на *Here Come The Warm Jets*, и они были по большей части доброжелательны. Ино, однако, относился к восхвалениям критиков слегка скептически — и это мнение сохранилось у него

ещё несколько лет. «Мне казалось, что альбом не заслужил таких хороших рецензий», — сказал он Яну Макдональду в 1977 г. «Но в нём был какой-то защитный загадочный ореол — он заставлял слушателя думать, что если тебе там что-то не понравилось, то это твоя, а не моя вина.» Хотя в том же самом NME в 1973 году в рецензиях были придирки к временами «атональному» вокальному стилю Ино, большинство британских еженедельников вроде бы приветствовали новое воплощение Ино в качестве экстравагантного соло-артиста. В отличие от *No Pussyfooting, Warm Jets* считался не экспериментальным отклонением, а настоящим рок-альбомом, хорошо заявившим о себе посреди музыкальных эталонов того времени. «Один из прекраснейших альбомов, вышедших в последние месяцы», — писал Record Mirror, тем самым заявляя о своём согласии с многими английскими рецензентами. Реакция в США была либо гиперболизирована, либо свидетельствовала о крайнем удивлении. В рецензии Лестера Бэнгса в Creem было и то, и другое: «Ино — это истинный фактор ненормальной деформации для 1974 года. Как он сам говорит в "The Paw Paw Negro Blowtorch": «этому времени я дошёл до поиска какой-нибудь замены/Не могу сказать, какого рода, но ты знаешь, что она рифмуется со словом распущенный.» Тем временем барабаны грохочут, а гитары орут как хотят в тщательно оркестрованном котле окончательной истерии, напоминающей (хотя гораздо более продвинутой, чем) ранние Velvet Underground. Не пропустите этот альбом; он сведёт вас с ума.»

Откровенно положительный приём альбома спровоцировал Ино на кое-какую рекламную деятельность. Хотя они с Робертом Фриппом уже обсуждали идею спонтанных живых презентаций, которые должны были заменить атрибуты обычного рок-концерта показом фильмов, плёночными петлями и случайными импровизациями, мысль о том, чтобы возвратиться на сцену ради исполнения — вечер за вечером — хорошо отрепетированной рок-программы, снова заставляла Ино задуматься о своих вещах, отданных в стирку. Вместо этого он согласился на альтернативный план, предложенный EG — он должен был вылететь в США, где *Here Come The Warm Jets* вскарабкался на почтенную, хотя и не слишком заметную позицию № 92 в списке Billboard. Там он должен был предпринять рекламный тур, в котором концерты заменялись выступлениями на радио и в журналах. Этому предшествовал обширный пресс-релиз Саймона Паксли, в котором Ино назывался «сюрреалистической рок-звездой», «сильфообразным гуру электроники» и «Скарамушем синтезатора». Ему пришлось приложить много усилий, чтобы

оправдать эти заявления, но в конечном итоге всё получилось. Это была интенсивная кампания: в одном Нью-Йорке он дал порядка пятидесяти интервью. Его сосредоточенная словесная артикуляция дала результаты, которые зачастую были более поучительны для самого Ино, чем для тех, кто его принимал; в 1977 г. он так вспоминал об этом в разговоре с Яном Макдональдом из NME: «Так как мне пришлось много говорить об этом альбоме. в этом процессе я очень пристально изучил свои методы и начал понимать, что сработало, а что — нет. Таким образом я отверг примерно половину тех подходов, которые намечались на этой пластинке.»

Интервью преподавали Ино и ещё один важный урок — он учился создавать теоретический контекст для своей работы *задним числом*. Впоследствии у него развилась бесподобная способность к формулировке убедительных и благовидных ретроспективных концепций для того, что изначально было просто интуитивным или случайным творчеством. Благодаря этому таланту его уже набитые информацией интервью превратились в туманные энциклопедические лекции. Со временем такие поздние рациональные объяснения могли — как многим казалось — и чрезмерно перегружать творчество Ино излишне-бестактными метафорами и образами. Наиболее страстные критики время от времени хватались за это патологическое теоретизирование, считая его отклонением от и без того сомнительного в профессиональном отношении артистизма Ино. Даже старые сторонники и сотрудники время от времени приходили в отчаяние от его ничем не сдерживаемой риторики — например, Гэвин Брайарс: «Обычно меня отталкивает привычка Брайана разглагольствовать чуть ли не обо всех вещах в жизни. У него на всё есть теории. Я всегда подозрительно отношусь к людям, у которых на всё есть теория.»

Джон Кейл, ещё один значительный сотрудник Ино, имеет несколько другой взгляд на его ораторский подход: «От Брайана ведь так просто не отделаешься. У него есть значительный объём работы, и ему требуется та или иная трактовка. Я всегда замечаю, что если с ним начинаешь дискуссию, он часто становится на весьма спорную точку зрения — или уже на совершенно неразумную. В некоторых случаях это доходит просто до уровня символического жеста — вот такая моя позиция, и всё тут. Но с другой стороны, у него бывают совершенно уникальные и интригующие взгляды на множество вопросов.»

Однако в начале 1974-го огромное большинство знакомых и партнёров Ино были совершенно недвусмысленно порабощены его бодрым дилетантизмом. Самому Ино доставляло большое

удовольствие то, что у него была возможность отточить свои теоретические взгляды на «оселке» музыкальной прессы — хотя в большинстве случаев он просто ошеломлял журналистов, больше привычных к приведению в приличный вид бессвязных мыслей пьяных рок-н-роллщиков, чем к усвоению тщательно изложенных концепций блистательного квазиакадемика. Можно сказать, что в пределах Roxy Music выступления Ино в разговоре всегда были лучше его реальных музыкальных выступлений — ссылки на авангардных тяжеловесов типа Кейджа и Райха всегда принимались хорошо, тогда как их музыкальное проявление часто сводилось всего лишь к серии диссонансных синтезаторных воплей. Сейчас же, имея в активе реально существующий собственный альбом, на котором можно было проверить всякие предположения, Ино мог позволить разным концептуальным фрагментам застревать в своих заново отделанных зубах. Некоторые американские диск-жокеи и журналисты уходили со встречи с ним более сбитыми с толку, чем когда входили; другие чувствовали себя одновременно очарованными и одураченными. Так или иначе, одно было ясно наверняка: самый отважный краснобай арт-рока занял своё место на международной сцене.

Для Ино это был напряжённый период; он опять жил по большей части в Лит-Мэншнс, где развлекался созданием плёночно-синтезаторных набросков для дебютного солоальбома Энди Маккея *In Search Of Eddie Riff* и, как всегда, находил время для дальнейших встреч с журналистами. В частности, одним из его посетителей с микрофоном была Крисси Хайнд, которой оставалось всего несколько лет до собственной звёздной музыкальной карьеры во главе The Pretenders. Ей было всего 22 года, и она только что прибыла в Лондон из родного штата Огайо, где регулярно изучала старые номера NME, поглощая красочные интервью Ника Кента. Недавно она получила место репортёра в своём любимом музыкальном еженедельнике. Кент теперь был её парнем, и послать Крисси к Ино была именно его сомнительная идея. Как вопросы Хайнд, так и её совсем не отвратительная внешность спровоцировали у источника информации несколько особенно шаловливых реакций. Придя на место ранним вечером, она была встречена Ино, на котором было свободное кимоно из красного атласа — всё восточное (в том числе, по его словам, и такая вещь, как «жгучий стыд» — потенциально рискованная японская сексуальная практика с применением горящих свечей) было его последним увлечением. Хайнд держала себя стоически, пока Ино вспоминал о своём тёмном прошлом порноактёра («Некоторые из фильмов, в которых я участвовал, были очень забавны — ведь нужно было

делать вид, что там есть какой-то сюжет. Ха-ха»), но была захвачена врасплох, когда Ино стал демонстрировать свои недавно побритые пубические области — очередной пример его последнего помешательства: «Теперь у меня вот такой красивый голый живот! Понимаете, это всё по-японски; у японцев на теле не так уж много волос. Скажу по секрету — японская культура будет очередным криком моды.»

Хайнд удалось удержаться от знаков отвращения, когда Ино начал показывать штуку, которую он называл «Двойной Пункт-Роллер» («массажное устройство, применявшееся в викторианские времена») и уверять её, что «полностью его эффект можно оценить только на голой заднице». Ретироваться ей удалось уже после полуночи, а Ино всё продолжал рекламировать свою приапическую публичную персону, провожая журналистку похотливым упоминанием о местной католической школе для девочек: «Мне совесть не позволяет туда сунуться — я чувствую, что могу испортить им жизнь.» Интервью смущённой Хайнд было опубликовано на следующей неделе под заголовком «Всё, что вам не хотелось бы знать об Ино».

Разумеется, от таких возмутительных откровений всё ещё свежему альбому *Here Come The Warm Jets* не было никакого вреда. Действительно, слухи о странном новом рок-звучании Ино и его ещё более странных личных склонностях начали усердно распространяться среди шестиклассников и студентов колледжей. Сенсационный «снежный ком» катился так быстро, что к концу февраля 1974-го альбом проник в Top 30, вскоре после этого достигнув пика на похвальном месте 26.

Один из многих, кто протолкнул альбом на такие высоты, был юный студент Винчестерской школы искусств Колин Ньюмен: «Однажды в колледж пришла эта девушка и сказала: «только что послушала эту пластинку. это самая ужасная пластинка из всех, что я когда-либо слышала — этот чувак по имени Брайан Ино. Я лучше послушаю какой-нибудь милый блюз — когда угодно.» Это меня заинтересовало. Я знал, кто он такой, но кроме этой девушки, альбом получил ещё пару плохих отзывов — так что я должен был его услышать! Я купил альбом и не мог от него оторваться — я слушал его снова и снова. Каждое утро я вставал, одевался и слушал пластинку от начала до конца. Тогда ещё не было «уокменов», и ты весь день носил эту музыку у себя в голове. Она делала весь остальной окружающий мир вполне сносным. Это была необычная и интересная пластинка — в ней было что-то такое особое, что очень меня возбуждало.»

Как и тысячи других новообращённых, Ньюмен — которому вскоре предстояло подружиться с Ино — был озадачен тем, что

поставщик такой бодрящей музыки до сих пор получал негативные отклики на своё творчество: «начал читать NME в семь лет… я был форменной жертвой моды. Я знал, что было круто и современно, но о таких людях, как Ино, особо не писали. К ним было какое-то высокомерное отношение. Помню, как NME назвал голос Ино «атональным» — конечно, это вовсе не так. Помню, что позже спрашивал об этом Брайана, потому что не знал, что такое «атональный». Брайан сразу ощетинился, но возразил, обратив моё внимание на то, какая прекрасная рецензия на альбом вышла в Financial Times.»

Но, конечно, доброжелательных рецензий было вполне достаточно для того, чтобы Ино начали приходить в голову неожиданные мысли о гастролях. Как-то вечером в январе в клубе Speakeasy он увидел выступление рок-квартета с невзрачным названием The Winkies. В группе, возглавляемой странствующим канадским шоуменом Филипом Рэмбоу (позже он начал мимолётно-успешную сольную карьеру и, в частности, участвовал в сочинении хитов для Керсти МакКолл), играли трое англичан: Гай Хамфрис на гитаре, Брайан Террингтон на басу и Майк Демаре на барабанах. Обычно причисляемые к приземлённой паб-роковой сцене, The Winkies обожали тщательно продуманные сценические костюмы, которые больше напоминали The Sweet, чем засаленные джинсы групп типа Brinsley Schwarz и Eggs Over Easy. Ино был заинтригован, потому что помимо броских театральных образов, The Winkies явно были прекрасными музыкантами, вместе составлявшими свободную и сильную музыкальную единицу. Ино подумал, что нашёл готовую аккомпанирующую группу, которая по самой меньшей мере способна как следует сыграть песни из *Warm Jets*. Возможность проверить их пыл представилась, когда EG начали подговаривать Ино закрепить свой текущий высокий статус выпуском новой сорокапятки. Он тут же взял этот англо-канадский квартет и вместе с ними отправился на Бейсинг-стрит записывать А-сторону — "The Seven Deadly Finns".

Результат — кусочек прото-панкового арт-глэмового бахвальства в стиле *Warm Jets* (к которому Джуди Найлон добавила кошачьи фоновые «уууу») — временами был почти истерически «голубым», а его похабный сюжет с участием семерых финских моряков, посещающих французский бордель, представлял собой настоящий слалом дразнящих алогизмов («Первый — фрик с мазохистскими чертами/А второй — котёнок на дереве.» и т.д.). Сорокапятка показала Брайана Ино в его апогее самодовольной рок-звезды. Не имея важного стилистического значения, она была переполнена разными

провокационными ссылками (в том числе там была ещё одна аллюзия на зажигательный фетиш «жгучего стыда» — «Японская порнография имеет очень садистский характер.», — радостно сообщил он Крисси Хайнд, вогнав её в краску) и была отмечена кодой со впечатляющим йодлем в исполнении Ино.

На B-стороне была довольно грубая поделка под названием "Later On" — плёночный коллаж, составленный Ино дома на основе готовых, повидимому, к бесконечной переработке записей *No Pussyfooting* — смикшированных, отредактированных и разбавленных его собственными бессловесными завываниями.

"Seven Deadly Finns", вышедшая в марте 1974-го, чуть не попала в Top 40. The Winkies показали себя сильным и гибким аккомпанирующим составом — настолько, что были приглашены прессой на радиосеанс для передачи Джона Пила Sounds Of The Seventies, записанный 26 февраля в студиях BBC на Лэнгхем-Плейс и переданный в эфир в начале марта. Были записаны три вещи: сухая версия "Baby's On Fire", переходившая в незаконченный набросок, объявленный как "Totalled" (и представлявший собой жёлудь, из которого вырастет мощная песня Ино 1975 года "I'll Come Running"), весьма верное переложение "The Paw Paw Negro Blowtorch" и «голубая», не совсем убедительная обработка стандарта Эдди Кули и Пегги Ли "Fever"[44]. В этом же месяце Ино со своими новыми приятелями забрались в фургон, чтобы отправиться в краткое (и, как выяснилось, обречённое на неудачу) турне по Англии. Пока The Winkies выдавали крепкие факсимиле звучания *Warm Jets*, Ино занимал авансцену своей поразительно костлявой переливающейся фигурой. В то время как большинство фанатов были согласны просто лицезреть его намазанные скулы и в благоговении наблюдать за его атаками на синтезаторы VCS3 и AKS, на многих произвёл впечатление его на удивление уверенный вокал. Публика, обожавшая его эпизодические выступления в Roxy Music, теперь могла наслаждаться неограниченными впечатлениями — но всё это продолжалось недолго. По сути дела, было сыграно всего пять концертов, когда стряслась беда.

За всем этим сверкающим фасадом Ино начинал чувствовать себя в роли центра внимания всё более некомфортно, и скоро начал протестовать против гастрольной монотонности в стиле *Дня сурка* (перспектива выступлений в Зале Собраний Дерби и Гражданском Совете Барнсли, видимо, не могла возбудить у него аппетита). Правда, он продолжал обмениваться знаками внимания с групиз, и в самом деле, так безжалостно этим увлекался, что по слухам, за первые 36 часов гастролей поменял

шесть постельных партнёрш. «Единственное, что меня по-настоящему интересует — это секс и музыка», — сказал он Майклу Гроссу из журнала Chic предыдущим летом. Иногда бывало так, что музыка явно спускалась на второе место. «Я люблю флирт», — признавался он. «Это очень привлекательная деятельность, потому что это истинное упражнение ума. Это единственные области, где мне нравится проявлять виртуозность.»

Была ли марафонская «половая гонка» катализатором последовавших событий, остаётся неясным — Ино об этом не говорит — но когда во время пятого концерта в кройдонском зале Greyhound его охватили мучительные боли в груди, то наиболее вероятно, что это было последствием того или иного аэробического перенапряжения. Поскольку в роли ведущего певца он чувствовал себя как рыба на берегу, его можно простить за психосоматическую реакцию, но так или иначе — то ли вследствие огромной интенсивности его постельной гимнастики, то ли того дикого темпа, в котором он жил девять месяцев с момента ухода из Roxy Music — жизнь всем весом навалилась на его хрупкое тело. Его правое лёгкое отказало. На установление окончательного диагноза, правда, ушло время: «Лондоне я сходил к этому жалкому знахарю, который сказал, что я потянул связку в груди и выписал блядские мускульные релаксанты! И я пошёл и сыграл целый концерт на одном лёгком. Я думал: «Ой, мне больно — и я не могу удержать ноту».»

Мучения были таковы, что Ино перевезли в лондонский Университетский госпиталь на Гауэр-стрит — там ему и поставили правильный диагноз. Оставшиеся концерты турне — в том числе только что намеченные выступления на континенте — пришлось отменить.

Лёжа в госпитале, с трубками, отсасывавшими жидкость прямо из грудной полости, он выглядел изнурённо, но долгий период вынужденного застоя побудил его на самые напряжённые размышления — фактически первые с момента ухода из Roxy Music: «лежал в больнице и шесть недель не играл никакой музыки. В это время я думал: «зачем мне гастролировать?» Мне это дело не очень нравилось. Там не бывает особого творчества. Я же скорее технолог, неким забавным образом манипулирующий студиями и музыкантами.»

Для восстановления сил Ино был отправлен на две недели на Канарские острова — это были его первые настоящие каникулы со времени окончания художественной школы. В Тенерифе он читал, загорал и подводил итоги своей деятельности. Вечером он слушал щебет цикад и думал, как бы ему вставить этот звук в

свою музыку. Он заключил, что положение рок-иконы ему не подходит. В душе он был доволен тем, что оказался вынужденным принимать некие радикальные решения. «Для меня прыгать по сцене — это самая неловкая деятельность», — размышлял он. «самого первого концерта этих гастролей я понял, что это было неправильное решение. Я был рад, когда у меня отказало лёгкое.»

По возвращении в Англию Ино встретился с Ричардом Уильямсом — вновь назначенным шефом отдела артистов и репертуара Island Records — и был заинтригован, когда узнал, что бывший автор Melody Maker и давний сторонник Roxy Music недавно подписал контракты с двумя бывшими участниками Velvet Underground — Джоном Кейлом и (по его рекомендации) Нико.

Кейл — мрачный эрудит из Уэльса — недавно уйдя из Warner Brothers, где одним из его последних занятий было руководство недолговечным квадрофоническим отделом, жил в подвале на Шепердс-Буш, пытаясь как-то привести в порядок свой разваливающийся брак с бывшей Мисс Синди (из спонсируемой Фрэнком Заппой «группы групиз» из Лорел-Каньона под названием GTOs, т.е. Девушки-Вместе-Возмутительно) и справиться с растущей кокаиновой зависимостью. Уильямс тем временем подготавливал запись со звукорежиссёром Джоном Вудом в студиях Sound Techniques в Челси, где Кейл и американский продюсер Джо Бойд работали над готическим шедевром Нико 1970 года *Desertshore*. Только что освободившись от возглавляемых Бойдом сеансов записи с Ником Дрейком и участником Incredible String Band Майком Хероном, Кейл готовился записывать свой дебют на Island — *Fear*, следующую пластинку после до сих пор самой успешной своей записи *Paris 1919*, альбома, от чьих пышных струнных аранжировок и деликатного рок-аккомпанемента (в исполнении группы Little Feat) он теперь хотел уйти.

Вскоре Ино представилась возможность выступить вместе с Нико и Кейлом — таким образом он практически становился участником своих любимых Velvet Underground. Связанные с этим события вращались вокруг фигуры Кевина Эйерса — бывшего гитариста Soft Machine, ставшего независимым автором-исполнителем, только что добившимся успеха со своим альбомом *The Confessions Of Doctor Dream*, вышедшим на Island. Вместо того, чтобы потратить немалый выданный ему аванс на запись следующего альбома, Эйерс проматывал его в пьянках и гулянках со своей новой группой The Soporifics в компании разнообразных подружек и сибаритов в праздном отпуске на юге Франции. Искусно превратив артистический кризис в серьёзный рекламный

ход, Ричард Уильямс пригласил Эйерса, Кейла и Ино на долгий обед к себе в Кенсингтон, где начал обсуждать идею «живого» альбома, в общем основанную на воссоединении Кейла, Нико и Лу Рида в парижском клубе «Батаклан» в 1972 году. Живой концерт с последующим альбомом мог бы стать сравнительно безболезненным способом запечатлеть подборку материала Эйерса и одновременно снабдить Ино и двух новых клиентов Island «рекламным кислородом», который был им весьма нужен. Соответственно появились и объявления о концерте Эйерса, Кейла, Нико и Ино, назначенном на 1 июня в зале Rainbow в Финсбери-Парке; вследствие этого в разделе «Болтовня» NME появилось шуточное письмо, в котором впервые был употреблён акроним ACNE — по инициалам главных участников.

Расточитель Эйерс, конечно, был не в состоянии что-нибудь возразить Ричарду Уильямсу, и на конец мая были назначены репетиции на Бейсинг-стрит. К ним были привлечены участники The Soporifics, а также прикованный к креслу на колёсах Роберт Уайатт (перкуссия), бывший гитарист Эйерса, а теперь жутко успешный создатель *Tubular Bells* Майк Олдфилд, пианист Джон «Кролик» Бандрик и подпевки — Лиза Страйк и сёстры Дорин и Айрис Чантер. Кейл, несмотря на то, что уже записал несколько альбомов, ещё не играл на сцене в качестве сольного артиста и по мере приближения даты концерта всё больше тревожился. Реакцией на эту тревогу с его стороны стало увеличение и так уже огромного количества принимаемых им наркотиков. Ино это выводило из себя. «Было много злоупотреблений наркотиками», — признаётся Кейл сегодня. «тот момент Брайану было ясно, что я фактически неисправим, и временами моё поведение его сильно обламывало. Он очень часто вскидывал руки и говорил: «Господи Боже мой.».»

Ино впоследствии говорил, что проект был плохо подготовлен концептуально, намекая, что несмотря на основательные репетиции, наркотики и воспалённые самолюбия всё-таки оставили свой след. И всё же ему очень нравилась сама идея сплава нескольких музыкальных единомышленников в одном хорошо сосредоточенном представлении, как он и объяснял Ричарду Кроумлину из Creem: «Одним из оснований для этого концерта было артистическое — то есть все мы очень нравимся друг другу как артисты, и нам кажется, что в какой-то степени все мы действуем примерно в одной области. Мы просто собрались и решили, что это будет забавная идея, а потом очень напряжённо репетировали, и это доставило нам большое удовольствие. Работать ради одного-единственного концерта — это очень хорошая мысль, потому что понятно, что тут можно

сделать что-то такое, что невозможно сделать на протяжении тридцати вечеров.»

По мере приближения концерта вспыльчивый характер Кейла становился всё более мрачным. Разумеется, этому не помогал тот факт, что Эйерс соблазнял заблудшую жену нашего уэльсца, тем самым приближая конец уже умирающего брака[45]. Соответственно, и песней, выбранной Кейлом для предстоящего концерта, стала его обработка "Heartbreak Hotel", сделанная в виде жгучего минорного вопля страсти. Репетировать такую очистительную песню-вопль-импровизацию было трудно. «Джон Кейл хотел от меня, чтобы я играл только очень громкие, простые сбивки на малом барабане», — вот единственная инструкция, которую может припомнить Роберт Уайатт. Ино было предоставлено свободно и шумно импровизировать на VCS3.

Репетиции были на время прерваны, потому что Эйерсу нужно было проследить за производством альбома поэтессы из Девона Джун Кэмпбелл Крамер. Бродячая сочинительница и прекрасная артистка, известная под профессиональным именем Леди Джун и обожающая помещать свою поэзию в музыкальные декорации, она знала Эйерса по своим продолжительным «отпускам» в богемных анклавах Балеарских островов. Кстати же он была соседкой Ино по Мэйда-Вэйл. Сеансы записи для альбома, получившего название *Lady June's Linguistic Leprosy*, проходили в Калейдофоне — студии на Кэмден-Хай-стрит, которой руководил оркестровый басист, ставший электронным композитором, по имени Дэвид Ворхауз[46]. Привлечённый всеми этими совпадениями, Ино пошёл следом за Робертом Уайаттом (Крамер была подругой Уайатта — то самое роковое пьяное падение из окна четвёртого этажа, ставшее причиной перелома его позвоночника и навеки приковавшее его к креслу на колёсах, произошло на вечеринке, одной из устроителей которой была Леди Джун), Эйерсом и разнообразными прочими участниками «кентерберийской сцены», которые играли на этом альбоме, и добавил характерные синтезаторные восклицания в короткую вещь "Optimism", тогда как на длинной пьесе "Tunion" (он её к тому же микшировал) мирные волны его клавиш растворялись в вокале Крамер, давая некоторое представление о его будущем музыкальном почерке. Выпущенный на Caroline — эзотерическом филиале Virgin — альбом Крамер крадучись вошёл в музыкальный мир, после чего тихо ушёл в неизвестность.

Для человека, фактически отказавшегося от живых выступлений, ранним летом 1974 года Ино был на сцене ужасно много. За три дня до концерта в Rainbow он с кларнетом в руках стоял в лучах самого Королевского Альберт-Холла на большом

бенефисе Portsmouth Sinfonia. Получившийся в результате концертный альбом *Hallelujah! — Portsmouth Sinfonia Live At The Albert Hall* вышел несколько позже в том же году, и продюсером его вновь был Ино.

Репетиции для первоиюньского концерта ACNE завершились двумя днями позже — Ино занимался всякими упущенными из виду вещами типа точной последовательности номеров в программе и конкретных входов и выходов артистов-участников. Само представление оказалось довольно удачным карьерным ходом для всех четверых ведущих участников. До самого концерта не утихали слухи, что Ино войдёт в состав реформированных Velvet Underground, и что там произойдёт необъявленное дебютное выступление супергруппы из участников Soft Machine и VU. И действительно, предложения делались гитаристу VU Стерлингу Моррисону и барабанщице Морин Таккер, причём оба выразили интерес — если только окажется возможно превратить концерт в крупные гастроли. Конечно, это было лихорадочное ожидание; Ино уже начал привыкать к такой атмосфере в Rainbow, хотя — как он подчеркнул в разговоре с Ричардом Кроумлином — он отвергал любое предположение о том, что войдёт в состав реформированных Velvet Underground: «Говорили, что я вроде собираюсь заменить Лу Рида! Мы не собирались называть это Velvet Underground, и я не хотел, чтобы на меня на сцене смотрели как на замену Лу Рида. Но люди шли в ожидании, что я спою "Heroin".»

Был он эрзац-Лу-Ридом или нет, но появление Ино широко рассматривалось в качестве одного из «гвоздей» программы. Он вышел на сцену Rainbow в менее ярком образе, чем в прошлые разы — лёгкий грим, малиново-розовый берет, полосатая матроска и узорчатый шарф — и этот облик был ближе к тлеющей утончённости «роковой женщины» Марлен Дитрих, чем к инопланетному глэм-роковому шику 1973 года. Правда, сейчас — как и тогда — «роковой мужчина» был встречен лихорадочными аплодисментами. Он начал с деликатно-эффективного прочтения "Driving Me Backwards" (на высоких нотах его голос переходил на аденоидный рёв — это выглядело явным контрастом с богатым тембром элегантной аккомпанирующей партии Кейла на альте), но настоящим шоу-стоппером стала "Baby's On Fire". Вновь позаимствовав идею у Стива Райха, Ино так аранжировал песню, что у каждого исполнителя была своя серия простых повторяющихся партий, которые могли играться в любой момент по мере развития песни. Получившаяся музыка звучала любопытно и беспокойно — особенно во время бисового повтора, когда некоторые

инструменты были уже весьма эффектно расстроены. Этот момент порадовал Ино: «Там есть один кусок с риффом между гитарой и одним из басистов — и инструменты настолько расстроены, что звучат как виолончели. Просто класс! Я хочу сказать, что если попытаться получить такой звук в студии, на это могут уйти века. И на самом деле о том, чтобы сделать такой звук, никто и не думал — настолько он чудной. Пианино и гитара тоже прилично расстроены. Ха!»

Первое июня оказалось благоприятной датой — это была первая годовщина злополучного падения Роберта Уайатта из окна Джун Крамер; кроме того, в 1972 году в этот день беглый террорист из немецкой «Фракции Красной Армии» Андреас Баадер был в конце концов схвачен франкфуртской полицией. Баадер стал провокационным объектом посвящения сердитой сардонической версии песни "Das Lied Der Deutschen" (она же "Deutschland Uber Alles") в исполнении Нико, что придало вечеру определённое политическое напряжение. Далее последовала собственная песня Нико — столь же суровая заупокойная "Janitor Of Lunacy", а закончила она своё выступление строгим прочтением "The End" Doors, причём тягучий синтезатор Ино ещё сгустил атмосферу недоброго предзнаменования, присущую этой песне.

Перенапряжённый Кейл уже успел пройтись по песням, украсившим его следующий альбом *Fear*, а кульминации его выступление достигло при исполнении версии "Heartbreak Hotel", в которой мало что осталось от оригинала, причём Ино добавил в неё небольшие пучки фейерверкообразного синтетического шума. Оставшаяся часть вечера была отдана Кевину Эйерсу. Его добродушный фолк-поп был хорошо принят, но в общем-то бледнел в сравнении с тем, что ему предшествовало. Пока он играл, а Майк Олдфилд с Олли Халсаллом гнали бесконечные мощные гитарные соло, Ино, Кейл и Нико за кулисами отмечали событие шампанским. Кейл с хитрой иронией (учитывая недавние события) присоединился к Эйерсу при исполнении совсем не изысканного блюза "I've Got A Hard On For You Baby" («меня стоит на тебя, детка» — ПК), затем весь ансамбль соединился в совместном джеме "Two Into Four", и наконец Ино вернулся на сцену ради прощального разболтанного конспекта "Baby's On Fire".

События этого вечера были записаны от начала до конца звукорежиссёром Sound Techniques Джоном Вудом — он сидел в передвижной студии Island, припаркованной рядом с концертным залом. Лучшие места впоследствии были собраны вместе на альбоме *June 1st, 1974*, который должен был появиться на

Рождество. Исторически интересный артефакт, он несколько не дотянул до статуса «Velvet Underground встречаются с Soft Machine», который присвоили ему наиболее возбуждённые поклонники, и даже не попал в списки популярности. Однако большинству тех, кто были на концерте, он показался странным, но триумфальным зрелищем. Чтобы повторить его успех, Island устроили новый бесплатный концерт в лондонском Гайд-Парке — Ино пропустил его из-за простуды, а Кейл был слишком расстроен, чтобы посещать подобные мероприятия. Повторные шоу в Манчестере и Бирмингеме также были хорошо приняты.

Многие из музыкантов, игравших на сцене Rainbow, были привлечены Кейлом к работе над его дебютным альбомом на Island. В студии у Кейла была репутация порывистого и непостоянного человека, и он дал всем понять, что собирается воссоздать на новой пластинке сырой дух Velvet Underground. Чтобы застраховаться от случайностей, Ричард Уильямс поставил продюсером отважного Фила Манзанеру — он был уверен, что его хороший характер, приятное обхождение и искусное владение музыкальными вопросами не дадут Кейлу сойти с курса. Это был умный ход. «люблю Фила Манзанеру», — признаётся сегодня гораздо более спокойный Кейл. «Если кто-то и оказал на меня смягчающее влияние, то это, наверное, был Фил.»

Манзанера, в свою очередь, пригласил Ино добавить на альбом синтезатор и всё, что он только хочет. Это был ещё один ловкий поступок в области персонального менеджемента, в конечном итоге создавший некий эзотерический музыкальный мозговой центр — арт-роковую «тройку», которой были подвластны любые области. Ино сразу же пришёлся по душе Кейлу: «Когда я начал делать свою первую пластинку на Island, мне сильно помог Ричард Уильямс. Он поместил меня в одну студию с Филом Манзанерой, а с Филом пришёл и Брайан. Брайан производил впечатление усердия и тихой непримиримости. Однажды он пришёл в своём кожаном костюме и с чемоданом — это оказался его синтезатор. Если он принимался за что-то, то доводил это до конца. Таков был его образ действий на всех моих пластинках с его участием.»

Не то чтобы Кейлу хотелось преувеличить вклад Ино; он совершённо чётко заявил об этом в своей откровенной автобиографии 1999 года *What's Welsh For Zen:* «Ино, давний поклонник Velvets, был хорошо настроен на то, что я пытался сделать, и в музыке это слышно. Однако чтобы никто не подумал, что Ино своей ролью затмил мою роль, должен сказать, что справедливо как раз обратное. Ино просто выступал музыкальным советником одного из своих очевидных идолов. Он добавлял

какие-то случайные звуки там, где это было необходимо, но они были всего лишь глазурью на торте.»

Fear был записан в течение изнурительного месяца в середине лета, и Ино всё чаще приходилось выполнять роль резонатора для сыплющихся из Кейла идей. Кейловская привычка звонить в пять утра и с большим энтузиазмом объявлять о мысли, только что пришедшей ему в голову (и которая, вполне вероятно, к завтраку была бы уже забыта) могла бы свести с ума большинство «исполнительных продюсеров», но Ино был увлечён этим опытом и впоследствии говорил, что месяц интенсивной работы над *Fear* не прошёл впустую: «это было интересно — быть таким вот консультантом, консультантом по идеям. Это было очень приятно, а сам альбом грандиозен; я думаю, что на самом деле это лучший альбом Джона Кейла — в нём совершенно другой курс, которого он раньше не касался.»

Кейл как записывающийся артист был полной противоположностью Ино. Прекрасно владеющий техникой игры на альте, клавишах, басу и гитаре, в студии он был очень непостоянен и легко возбуждался — ему редко удавалось сделать больше одного дубля какой-нибудь песни, прежде чем соскучиться. Складывалось впечатление, что его больше интересует кипа полноформатных газет и политических журналов, которые он обычно приносил с собой в студию, чем та песня, над которой он вроде бы работал[47]. Несмотря на эту его отвлечённость, Ино положительно реагировал на широкий (хотя и непредсказуемый) круг его интересов:

«Мне нравится Джон, потому что он один из немногих людей, не прерывающих связь с миром вне музыки. Диапазон его увлечений очень широк. Временами бывает довольно трудно его понять, потому что он может совершенно серьёзно о чём-то говорить и вдруг привести в качестве примера фильм *Дикая банда.»*

Эту родственную атмосферу несколько испортил один случай — во время одного особенно позднего сеанса записи кто-то из Island решил подшутить над Ино и украл его ключи от дома. Пропажа была обнаружена, только когда запись завершилась — было три часа ночи, и Ино чуть не хватил удар. Считая, что знают, кто это сделал, Ино, Манзанера, Кейл и его друг Тони Секунда поехали в близлежащую квартиру подозреваемого. Секунда был пробивным дельцом, известным своими неоднозначными рекламными трюками во время руководства делами хитмейкеров 60-х The Move. Ему был неведом страх. Пока все остальные дожидались на улице, он вломился в квартиру и вскоре вернулся к машине, размахивая пропавшими ключами.

Кейл тут же нанял Секунду своим менеджером. На следующий день боссу Island Records Крису Блэкуэллу пришлось уверять расстроенного Ино, что он не был объектом какой-то внутриведомственной вендетты. «не помню этого инцидента, но скорее всего это был Брайан Блевинс [с Island]», — заключает Тим Кларк, тогдашний менеджер Island. «Это никоим образом не могло быть какой-то злобной выходкой. На Island не было никого, кто имел бы на Ино какой-то «зуб». Но понимаете, мы вечно разыгрывали друг друга подобным образом — сегодня ты, завтра я.» Дэвид Энтховен также не припоминает такого случая, но твёрдо убеждён, что «то время Джон Кейл был лунатиком. Тони Секунда был ещё большим лунатиком. Подозреваю, что кокаин там тёк рекой. Вполне могу представить, что Секунда и Блевинс подстроили всё это, только чтобы произвести впечатление на Кейла!»

Тем временем альбом Кейла начал принимать определённые очертания. Одним из кульминационных моментов *Fear* должна была стать песня "Gun" — длинная, монотонная и грубая вещь, параноидальные стихи которой прекрасно дополнялись ничем не стеснёнными гитарными залпами, и в самом деле напоминающая наиболее экстремальные и диссонансные этюды Velvet Underground. Она создавалась как трёхстороннее «живое» выступление — Ино сильно обрабатывал звук гитары Манзанеры, чтобы он соответствовал крушащим вокальным и жестоким фортепианным атакам Кейла, которого всё это очень взбодрило: «меня никогда не хватало терпения на повторные дубли и всё такое прочее. Мы устроили всё так, чтобы Брайан смог подключить свой чемоданчик-синтезатор к выходу гитары Фила — иногда Фил мог слышать, что делает Брайан, а иногда нет. Это было прекрасное сочетание. Для меня это была неосвоенная территория, но было здорово.»

Пока Ино трудился в студии, внезапно оставшаяся без жилья Джуди Найлон вселилась в квартиру на Лит-Мэншнс. Однажды она красила стены, и вдруг зазвонил телефон. Она взяла трубку — на проводе был Кейл. Ему сразу же понравился её хриплый голос, и недолго думая, он пригласил её излить эротические чувства в приводящей в замешательство песне "The Man Who Couldn't Afford To Orgy" — по словам Кейла, то, что получилось, «делало Джейн Биркин похожей на Хейли Миллс.»

Журналист Creem Мик Голд посетил сеансы записи *Fear* и написал в своём отчёте, что пока Кейл порхал от инструмента к инструменту, как стремительный шмель, часто отвлекаемый потоком посетителей, не имеющих отношения к музыке, Ино то и дело заваривал чай и вёл себя обезоруживающе благоразумно

(кто-то услышал, как он воскликнул: «Кто-то ведь должен тут оставаться нормальным!»). Голд также был свидетелем несколько анархического «комитетного творчества»: «Плёнка опять запущена. «Нам нужны тут медные, чтобы как следует ответить… па-ПААА…па-ПААА», — говорит Кейл. «Нельзя тут сделать валторну?» «Сделай это на органе», — горячо отвечает Ино. «На медном регистре.» «Нет, парень», — говорит Кейл. «Настоящие инструменты всегда лучше электронных копий.» «Два — ноль», — говорит Фил Манзанера. «Знаете, что я тут слышу?» — продолжает он. «Очень искажённую гитару — она ответит на эти аккорды. па-ПААА. па-ПААА.» «Не пойдёт», — угрюмо говорит звукорежиссёр, — «так не получится нужной остроты.» «нас есть колокольчики — попробуем на колокольчиках», — говорит Кейл. «Яркие колокольчики рабства», — мечтательно бормочет Ино. Кейл со звукорежиссёром исчезают, чтобы настроить для колокольчиков микрофоны. «колокольчиками ничего не выйдет», — говорит Ино, когда они уходят. «них слишком много диких гармоник.»»

В середине августа, когда *Fear* был закончен, Ино, Кейл и Манзанера опять собрались в Sound Techniques для работы над новым альбомом Нико. Сердитая певица не была в студии уже четыре года — с тех пор, как закончила спродюсированный Кейлом альбом *Desertshore*. Именно Кейл представил её руководству Island, после того, как нашёл эту странствующую загадку на юге Франции — он случайно увидел её в рекламе хереса на испанском телевидении. Постоянной гостье туикенхемского дома Роберта Уайатта, захваченной аппаратом Island Records и собственными распутными привычками, ещё только предстояло вконец расстроить свою мрачную музу — а сейчас Нико суждено было выдать свой самый глубокий альбом исковерканных готических гимнов — *The End*.

Составленный из песен, построенных на фирменной фисгармонии Нико и исполненных в её зловещих тевтонских интонациях, альбом оказался творением ледяной красоты и — с большим отрывом — самой деструктивной и поэтической работой, в которой до сих пор принимал участие Ино. Его синтезаторная прелюдия к злобно-задумчивой песне "Innocent And Vain" была отчаянным экзистенциальным воплем — а такое описание как-то не сразу ассоциируется с Брайаном Ино. Хотя быкоподобный Кейл внушал ему уважение, преклонение, а временами и страх, контрастно-тихое и туманное обаяние Нико странным образом его очаровало. Физически хрупкая, с глазами панды, она всё же была просто навязчиво красива, когда свет касался её фарфоровых скул. Столь же сдержанные и

повреждённые песни Нико тем не менее были торжественно-прекрасны, и Ино ничего не мог поделать с тем впечатлением, которое она на него производила. Помимо всего прочего, эта женщина снималась у Феллини, была моделью в Vogue, родила ребёнка от французской кинозвезды Алена Делона, пьянствовала с Брайаном Джонсом из Rolling Stones и Джимом Моррисоном из The Doors, а также была музой Боба Дилана. Ту же роль эта дива в брючном костюме и с мрачным голосом играла и для Энди Уорхола, и — хотя и недолго — была на переднем плане драгоценных для Ино Velvet Underground. «никогда не видел Velvets, но я запилил все их пластинки, и испытывал громадное восхищение перед Джоном, Нико и Лу Ридом за то, что каждый из них внёс в группу», — сказал Ино журналистке Лайзе Робинсон. Правда, он признался, что с Нико и Кейлом бывало нелегко работать: «Работать с ними было, конечно, интересно; они оба по-своему требовательные люди — но и я по-своему требователен. Это была весьма взрывоопасная ситуация, но именно такие люди и интересуют меня в музыке. Мы не сидели и не хлопали друг друга по спинам со словами «круто», «давай чего-нибудь сбацаем вместе» — наше сотрудничество было довольно напряжённо.»

Несмотря на острую конкуренцию между Кейлом и Ино (эта черта в последующие годы продолжала проявляться со всё большей серьёзностью) и тот факт, что Кейл своей непредсказуемостью иногда выводил из себя своего младшего и более трезвого коллегу, эти два альфа-самца хорошо ужились, и вскоре Кейл стал регулярным гостем на Лит-Мэншнс. «Мы занимаем достаточно разные области, чтобы нормально общаться, не наступая друг другу на мозоли», — размышлял Ино в Sounds.

Кейл, будучи обладателем хулиганского чувства юмора, в отношениях с Ино играл роль, которую раньше исполнял Ллойд Уотсон. «Допустим, мы сидим на заднем сиденье такси и вдруг наш разговор переходит в одну определённую область; при этом мы знаем, что водитель слушает нас, и используем эту ситуацию на полную катушку», — вспоминал Кейл. «Попадаем в самую точку. Нам было очень весело этим заниматься, пока я не складывался пополам, чувствуя, что больше не могу сохранять серьёзный вид.»

Хотя Кейл был искусным, хорошо подготовленным виртуозом, а Ино — натуральным самоучкой, у них были общие интересы: практический опыт в авангардной композиции, уважение к философии Джона Кейджа и стремление использовать прозаические «строительные материалы» рока для создания более многообещающей музыкальной архитектуры. Вместе они

пытались подобрать название тому стилю мета-рока, который они вместе с Манзанерой и Нико (а в расширительном смысле и с Дэвидом Боуи, Робертом Фриппом, Робертом Уайаттом и прочими) пытались произвести на свет. Изысканно-поэтическое предложение Ино "les chevilles exotiques" («экзотические лодыжки») было слишком уникально, чтобы прижиться.

В соответствии с очередной рекламной задумкой Ричарда Уильямса в конце лета Ино, Кейл и Нико должны были выступить на берлинском фестивале «Мета-Музыка», где одной из приглашённых знаменитостей был Терри Райли. Устроенное в огромном минималистском стеклянном дворце — «Новой Национальной Галерее», построенной по проекту Миса ван дер Роэ — расположенном рядом с печально известной стеной, это было трио-шоу, которое (как с немалым удовольствием вспоминает Джон Кейл) чуть не закончилось беспорядками: «Брайан, Нико и я выступали вместе, и это было весьма выдающееся представление. Днём мы пошли и купили дюжину бокалов для шампанского. Во время исполнения "Deutschland Uber Alles" в обработке Нико — с неоднозначными, а в то время прямо запрещёнными стихами — публика обезумела. Для пущего эффекта Брайан издавал на своём синтезаторе шумы пикирующего бомбардировщика. Можно было просто почувствовать давление на стеклянные стены этого с иголочки нового Музея Искусств; какое-то время казалось, что толпа его вот-вот разнесёт — и всё из-за "Deutschland Uber Alles"! В конце Брайан уселся, взял маленький коктейльный молоточек и методично разбил наши бокалы для шампанского.»

Нико, не удовлетворившись тем, что вновь посвятила свой вариант этого гимна сомнительной личности Андреаса Баадера, говорила, что исполнение "Deutschland Uber Alles" чем-то напоминает провокационную деконструкцию "Star Spangled Banner", исполненную Джими Хендриксом на вудстокском фестивале. О том, насколько подходящим ей показался необычно провокационный аккомпанемент Ино, наводящий на мысли о «Штукках» и «Хрустальной Ночи», история умалчивает.

Будучи западногерманской гражданкой и, следовательно, не имея возможности проникнуть в восточную зону, на следующий день Нико осталась в Западном Берлине, а Кейл и Ино отправились через КПП в коммунистический восточный сектор. Они определённо бросались в глаза — особенно потому, что Ино покрасил волосы в лимонно-зелёный оттенок. «Было любопытно наблюдать, как восточногерманские пограничники улыбались тебе и в то же время пронизывали тебя взглядами», — вспоминает Кейл. «Мы погуляли, зашли в бар, посмотрели на кубинскую

архитектуру; многие восточные немцы не спускали с нас глаз. Всё это было настолько увлекательно, таинственно и мрачно, насколько можно представить.»

Вернувшись из Европы, Ино обратился к потенциально трудному вопросу — своему следующему альбому. Его уверенность в себе возросла благодаря тому приёму, который он получил на недавних концертах и — что более важно — положительной реакции Кейла на фрагментарные плёночные пьесы, которые он начал конструировать в Лит-Мэншнс. Освободившись от ограничений, вызванных необходимостью воспроизводить свои новые песни в живой обстановке, Ино с головой ушёл в лабораторную работу и начал тщательную инспекцию своей разросшейся плёночной библиотеки и разнообразной чепухи, зафиксированной на диктофоне. Однако природа этих разнообразных «обломков» была столь беспорядочна, что ему была нужна помощь не только для того, чтобы отделить зёрна от плевел, но и для того, чтобы разобраться, какие фрагменты можно музыкально соединить. Всё ещё не разбираясь в тональностях, размерах и прочих формальных параметрах традиционной музыкальной композиции, Ино призвал услужливого Фила Манзанеру стать «веялкой» — работа, для которой этот флегматичный гитарист подходил как нельзя лучше. Он был лицом, уже посвящённым во многие звуковые проделки Ино, и не раз принимал участие в плёночных экспериментах на Грэнталли-роуд во время вынужденного отпуска Roxy в прошлом сентябре.

Пока зрели идеи для нового альбома, Ино с Саймоном Паксли отправились в очередную рекламную поездку по Штатам с остановками в Нью-Йорке, Чикаго и на Западном побережье — несмотря на то, что Ино опять простудился (они приехали в Чикаго в сезон непрекращающейся жары и влажности, и Освежающее Переживание, которое он произвёл на прессу, «свелось к виду едва держащегося на ногах жалкого дистрофика» — как саркастически заметила Синтия Даньял из Rolling Stone (правда, потом Ино и её соблазнил своим цепким интеллектом)). В Америке он довёл свою разговорную технику — и стойкость — до новых крайностей: «Лос-Анджелесе я дал одно очень хорошее интервью. Оно продолжалось девять с половиной часов, и дело дошло до того, что журналист произносил какое-нибудь одно слово — скажем, «неопределённость» — и я начинал говорить.»

Вернувшись осенью в Англию, Ино был приглашён сыграть на сольном альбоме бывшего автора и вокалиста Hawkwind, южноафриканца Роберта Кэлверта. *Captain Lockheed And The Starfighters* был сатирическим концептуальным альбомом,

наполовину состоявшим из Hawkwindoобразного космического рока, наполовину из напоминающих Монти Пайтона монологов — при этом основной его темой был вызвавший полемику американский реактивный самолёт «Старфайтер», только что купленный в немалом количестве немецким правительством, несмотря на то, что имел множество печально известных роковых технических недоделок, благодаря которым заслужил прозвище «Производитель вдов». В альбоме участвовали несколько участников Hawkwind, в том числе басист и будущий основатель Motorhead Ян «Лемми» Килминстер, а главным «диктором» был забавный и эксцентричный Вивьен Стэншалл из Bonzo Dog Doo-Dah Band. Ино вставил в несколько песен свою теперь уже фирменную синтезаторную струю, перейдя, так сказать, от «Тёплых струй» к «Старфайтерам» в компании Саймона Кинга и ещё одного ветерана сеансов 1973 г. в студии Majestic басиста Пола Рудольфа. За альбомом Кэлверта «присматривал» Рой Томас Бейкер, вскоре достигший стратосферного статуса в качестве продюсера Queen. На следующий год, когда Кэлверт стал записывать новый альбом, *Lucky Leif And The Longships* (на этот раз о викингах), Бейкер был уже слишком занят с Фредди Меркури и компанией, и его место занял Ино.

Во время подготовки к записи своего собственного альбома Ино пересёкся с аристократами прог-рока Genesis — в тот момент они были поглощены записью своего амбициозного двойника *The Lamb Lies Down On Broadway*. Он по большей части был записан при помощи передвижной студии Island Mobile в одном из домов дальней уэльсской деревушки Глосспэнт. Правда, Ино к проекту привлекло не это место с забавно-непреднамеренным глэм-роковым названием; его скромный вклад в странный песенный цикл о нью-йоркском уличном парне по имени Раэл был сделан во время продолжительных сеансов микширования на Бейсинг-стрит.

Сочинение и запись *The Lamb Lies Down On Broadway* дались группе весьма непросто, и альбом оказался «последним парадом» для фронтмена Genesis Питера Габриэла, который всё более отчуждался от своих товарищей. Правда, с Ино у них сложилось полное взаимопонимание, и именно он настоял на том, чтобы на альбоме — вышедшем в свет в феврале следующего года — была указана роль Ино: «Иноссификация». Хотя Ино был оказана высокая честь — его имя стало глаголом — фактически этот кредит был просто игривым определением, которое Габриэл дал иновским обработкам при помощи синтезаторов и задержек, которые, честно говоря, повлияли на законченное произведение лишь самым эфемерным образом. Тем не менее летом 1974-го

иновские технологии всё ещё широко считались чем-то вроде звукового колдовства. «брал имеющиеся инструменты и пропускал их через разнообразные устройства, чтобы придать им «ненормальности»», — сказал мне Ино в 2001 г. «то время такими вещами особо никто не занимался. Сейчас, конечно, никто не делает ничего другого.»

Ино заработал соавторский кредит[48] в суетливой вещи "The Grand Parade Of Lifeless Packaging" (с сильно «иноссифицированным» вокалом Габриэла), но наиболее очевидно его клеймо на уравновешенной, мягко мерцающей вещи "Silent Sorrow In Empty Boats". Технически одарённый клавишник Genesis Тони Бэнкс расценивал усилия Ино не столь оптимистично и возражал против того, чтобы тот получил кредит на законченном альбоме всего лишь за то, что «крутанул пару ручек». Однако на сторону Ино встал барабанщик Фил Коллинз — а Ино, в свою очередь, выразил восхищение его игрой. Их взаимное уважение было так сильно, что Ино попросил Коллинза сыграть на своих будущих записях, и искусный барабанщик выступил в эпизодических ролях на трёх ключевых альбомах Ино, пока его собственная группа проходила этап пост-габриэловской реформации (в результате которой Коллинз стал солистом). Как выясняется, Брайан Ино заслужил благодарность за последующую прибыльную (хотя и не совсем повсеместно одобряемую) сольную карьеру Коллинза. «Недавно Фил Коллинз сказал мне очень приятную вещь», — сообщил Ино сотруднику Audio Magazine Джону Дилиберто в 1993 г. «много лет его не видел. Но месяцев восемь назад мы встретились и он сказал: «Знаешь, я всегда хотел сказать тебе спасибо.» Я спросил: «Да? А за что?» Потому что *это я* всегда хотел поблагодарить *его* за сыгранные им офигенные партии, которые я использовал вновь и вновь, раз восемьсот. Он ответил: «Когда я был в Genesis и узнал, каким образом ты работаешь, я понял, что и я могу так же [смеётся]. Если бы не ты, у меня бы не было сольной карьеры.» Я подумал: «О, спасибо, очень мило с твоей стороны.» Потому что в то время мысль о том, что можно начать с совершенно пустого места и создать музыку, была весьма новой идеей.»

Вскоре Ино — хотя и нельзя сказать, что он «начал с пустого места» — вернулся в «забой» собственного творчества. Отвергнув форму «тысячи ролей», применённую на *Warm Jets*, на своём новом альбоме он взял пример с Джона Кейла и выступил за маленькую, крепкую группу — устойчивое шасси, способное выдержать более дикие эксперименты, которые также рисовались его воображению. Он раздумывал о том, чтобы вновь собрать The Winkies, но в конце концов взял только их ловкого баcиста

Брайана Терингтона; вместе с «первым заместителем» Филом Манзанерой и Фредди Смитом (который в своё время был барабанщиком Кевина Эйерса) они составили костяк команды. В одной вещи звучала перкуссия Фила Коллинза; кое-что внесли также Роберт Уайатт, Энди Маккей и беспорядочная струнная группа из Portsmouth Sinfonia.

В песнях, планы которых были тщательно составлены Ино и Манзанерой (а одна песня была ими совместно написана), была представлена новая методология сочинения текстов — на этот раз Ино отказался от единственного числа первого лица в пользу множественного. Впервые «семена» этого подхода укоренились во время американского рекламного турне в поддержку *Warm Jets* в начале 1974 г. Однажды в выходной день в Сан-Франциско Ино с Саймоном Паксли ходили по огромному китайскому кварталу этого города и наткнулись на магазин подарков, в витрине которого были выставлены разные восточные открытки. Среди них была серия снимков из маоистской китайской оперы *Взятие горы тигра стратегией — Современная революционная пекинская опера*.

Эта опера представляла собой сильно стилизованный пропагандистский рассказ о битве времён Народной Освободительной Войны, происходящей в Гоминьдане, на снежном северо-востоке Китая; в битве отважный полк Освободительной Армии, несмотря ни на что, громит сопротивляющуюся до последнего империалистическую банду. Карточки с сильно отретушированными фотопортретами солдат-пролетариев, выглядящих довольно хило на фоне невероятно огромных гор на заднем плане, были достаточно интересны, но Ино подкупило заглавие: «Это было так здорово! Я подумал: «Вот такой текст мне как раз и нужен!» В нём была «Гора тигра», придающая некий средневековый, почти простонародный аромат, и одновременно «стратегия» — это слово было очень деятельное и современное. Так что я купил этот набор и начал носить его с собой и думать обо всём этом.»

Чем больше он обдумывал это заглавие, тем более понятно ему становилось, как его можно экстраполировать для получения связного концептуального подхода к новой пластинке: «Это название меня просто очаровывает. Оно совершенно замечательное. То есть, меня интересует стратегия, сама идея стратегии. Я не маоист и ничего такого; если уж на то пошло, я антимаоист. Стратегия интересует меня потому, что она занимается взаимодействием систем — что по сути и интересует меня в музыке — а не взаимодействием звуков.»

Тексты песен начали приходить к нему и другими путями. В

Нью-Йорке Ино провёл какое-то время со своей «знакомой» Рэнди, которую впервые встретил во время одной из остановок Roxy Music на Манхэттене. Рэнди и Ино побаловались мескалином, и слегка «забалдев», Ино уснул. Пейот породил в его сонном сознании кое-какие сюрреалистические образы; он так обрисовал их в 1977 г. в разговоре с Яном Макдональдом из NME: «… группа девушек пела для группы моряков, только что пришедших в порт. Они пели «Мы — 801/Мы- Центральный Ствол» — и я проснулся, ликуя, потому что это был первый кусок текста, который я сочинил в этом новом стиле.»

Ино хотел принять на вооружение подход, который бы «увёл фокус с личности певца — это хорошо подходило к моему другому проекту, в котором смысл состоял в создании пейзажей, а не портретов.» Ему не терпелось внести беспорядок в установившуюся «иерархию» поп-пластинок. Согласно ей, на переднем плане музыкальной «картины» должен был находиться певец, время от времени обрамляемый фоновыми подпевками. У него же рос интерес к тому, что традиционно считалось музыкальным «фоном», и ему, естественно, хотелось снять акцент с солистов. «Это был способ переключения сцепления, изменения угла, под которым рассматривалась песня», — заметит он позже. «конце концов, это привело к осознанию факта, что во многих случаях мне больше нравится, когда певца вообще нет.»

Не все сочинения Ино были столь обдуманы. «разработал новые системы сочинения текстов», — говорил он Аллану Джонсу из Melody Maker, — «одной из которых является паника. Я просто начинаю записывать идеи — чисто на основе фонетики, а потом в студии мне приходится доводить их до ума. Практически все тексты были написаны примерно за пятнадцать минут.»

Правда, в создании песен было и нечто большее, чем слепой страх. Как только ему представлялся музыкальный образ песни, Ино брал лист бумаги и создавал её план — так сказать, блок-схему — отмечая места, где текст пришёлся бы лучше всего. Потом, держа в руке свой верный диктофон, он проигрывал песню и, с наступлением назначенного места, начинал петь всё, что ему приходило в голову. Как только у него выскакивало слово или фраза, которые ему нравились, он регистировал их в плане песни. Под стать такому типично нетрадиционному подходу к сочинительству были и процессы записи, которые обрисовал студийный звукорежиссёр Ретт Дэвис: «Мы делали, например, такие вещи: брали искажение и вновь его искажали, чтобы создать новые звуки. Ино входил, говорил «Запускай плёнку», шёл в студию и начинал считать от одного до ста в микрофон. Потом он включал свой муг-синтезатор и на отметке «15» вставлял

маленький инструментальный пассаж. Потом говорил: «Мотай на 37» и вставлял туда что-то ещё. Мы серьёзно занимались плёночными петлями и прочими вещами, которые мне раньше не приходилось видеть ни в чьём исполнении.»

В записях 1974 года также были впервые применены скандально знаменитые иновские инструкции самому себе — впоследствии они были отредактированы, организованы и изданы под названием *Непрямые Стратегии*. Ещё со времён записи *For Your Pleasure* Ино записывал самые разнообразные замечания относительно студийной практики. Они приняли форму стратегий «побочного мышления», вызванного случайными происшествиями — например, прослушиванием рабочей дорожки из-за двери аппаратной или допущением случайных ошибок в исполнении ради «наведения» на новый мелодический курс. В конце концов его верные чёрные записные книжки переполнились замечаниями и стратагемами — от откровенно дидактичных («Вставь ушные затычки», «Взгляни на порядок, по которому ты всё делаешь», «Отбрось обычные инструменты») до загадочных («Послушай тихий голос», «Закрути хребет») и забавно непостижимых («Проделай умывание»). Прочие комментарии принимали форму довольно-таки монументальных дзэн-образных афоризмов, самые знаменитые из которых — «Чти свою ошибку как скрытое намерение» или «Повторение — это форма перемены» — впоследствии стали разговорными словами языка художников.

В использовании подобных приспособлений Ино был не одинок. Ещё раньше в том же году они с Петером Шмидтом обсуждали общий интерес к тому, чтобы как-то обойти общепринятые артистические «телодвижения». В 1970 г. Шмидт создал вещь под названием *Мысли за мыслями* — коробку, содержащую 100 разных карточек, на каждой из которых было какое-то напечатанное изображение и философский афоризм; выяснилось, что у художника также скопилось множество весьма своеобразных «подсказок», многие из которых почти точно соответствовали записанным Ино — он во весь голос выразил своё восхищение такой синхронностью, как вспоминал в 1980 г., в разговоре с Чарльзом Амирханяном: «Эти карточки родились из наших независимых рабочих процедур. Это был один из многих случаев за время нашей дружбы, что мы [со Шмидтом]. дошли до определённой точки в работе почти в одно время и почти в тех же самых словах. Иногда бывало, что мы месяцами не виделись, а после встречи или обмена письмами обнаруживали, что находимся в одинаковом интеллектуальном состоянии — причём не в том, в каком находились до того.»

Ино со Шмидтом начали стремиться к организации своего материала в некий связный набор «полезных дилемм». Накопившиеся изречения печатались на серии карточек, которые случайным образом вытягивались из колоды в ситуации творческого тупика — своеобразное концептуальное слабительное, применяемое при художественном «запоре».

Первое издание *Непрямых Стратегий* — 115 карт в коробке со скромным оформлением Шмидта — вышло ограниченным тиражом (500 экземпляров) в следующем году. Хотя в рок-контексте это было радикальное нововведение (которое, несомненно, способствовало поднятию статуса Ино как архитеоретика мира популярной звукозаписи), в нём едва ли было что-то оригинальное. Одним из прямых влияний была *И-Цзин*, китайская космологическая «Книга Перемен», сыгравшая важную роль в эволюции алеаторических взглядов Джона Кейджа и вошедшая в моду в начале 70-х. За два года до *Непрямых Стратегий* Петер Шмидт создал серию из 64-х рисунков, основанных на гексаграммах *И-Цзин*, а что касается Ино, то он сам признавал, что знает об этой связи. «Непрямая Стратегия была попыткой создать слегка более конкретный, более привязанный к частной ситуации набор», — впоследствии объяснял он. «Полагаю, при определённой сноровке можно было применять и *И-Цзин* таким же образом.»

Ещё одно влияние шло от Тома Филлипса, чей разговорный перформанс *Эфремид*, в котором также применялись случайно выдёргиваемые карты с афоризмами, произвёл на Ино неизгладимое впечатление. В Винчестере Merchant Taylor's Simultaneous Cabinet также создавали свои произведения с использованием «Коробки Водной Картошки» Джорджа Брехта — т.е. набора карт с загадочными инструкциями. Гэвин Брайарс, ещё один сторонник работ Брехта, помнит, что удивился, когда в 1975 г. очень похожие приспособления Ино и Шмидта получили в рок-кругах столь шумную известность: «Весь замысел Непрямых Стратегий был по сути дела взят из идей Джорджа Брехта — и по сравнению с ними, это вовсе не так уж интересно, хотя в то время люди называли Непрямые Стратегии самым лучшим изобретением после карт Таро.»

Однако какие бы стратагемы ни использовались при создании новой музыки Ино, она представляла собой более сосредоточенную модификацию звучания и стиля *Here Come The Warm Jets*. Записи, ставшие альбомом *Taking Tiger Mountain (By Strategy)*, предлагали новый образ Брайана Ино — уникального индивидуума, а не обер-куратора; при этом многие из наиболее явных глэм-роковых признаков *Warm Jets* были совсем отброшены.

Имея в распоряжении всеобъемлющую (хотя и несколько расплывчатую) концепцию, Ино теперь работал исключительно по своему уникальному плану.

Ещё более смертельный пожар, чем выдающийся номер "Baby's On Fire" с *Warm Jets*, вступительная вещь *Taking Tiger Mountain* получила сардоническое название "Burning Airlines Give You So Much More". С бесцветным гитарным риффом, свингующими барабанами и шутовским запоминающимся припевом, песня была примером неисправимого и экстатически «попсового» Ино. Не уступая в непосредственности ничему, что до сих пор было запечатлено им на плёнке, её тексты были полны ссылок к непостижимому Востоку, навеявшему название альбома — хотя чувствовалось по крайней мере косвенное влияние катастрофы самолёта турецких авиалиний, случившейся в марте 1974-го. Однако стихи Ино были фривольны и причудливы — это было кинематографическое перечисление камер наблюдения, кроншнепов, чахлых деревьев и быстрых событий за бамбуковой шторкой.

В текстах "Back In Judy's Jungle" — эксцентричного вальса, по настроению более близкого к британскому мюзик-холлу, чем к Velvet Underground — соединялись сюжет *Моста на реке Квай* (эта тема подчёркивалась фоновым насвистыванием на половинной скорости «Полковника Боуги» — заметной темы из этого фильма про военнопленных режиссёра Дэвида Лина (1957)) и контрастные воспоминания об обычной домашней жизни, которой недолго наслаждались Ино и Джуди Найлон, и которая наносила определённый ущерб их диверсионным миссиям на Редклифф-сквер («Там, в Блайти, снова была ты/И молочники каждое утро»).

Ещё одна из близких подружек Ино (судя по воспоминаниям Ллойда Уотсона) была увековечена в "The Fat Lady Of Limbourg", хотя текстовые подробности этой песни (как и приглушённая вступительная фортепианная тема) наводили на мысль о каком-то шпионском окружении; в них соединялись беспорядочно-экзотические образы (спектрограф, поцелуй медузы, яйцо чёрной утки) и иррациональная живость дадаистского стихотворения. Ино называл её «песней в стиле Берроуза». Медленная, осмотрительная, но странным образом привязчивая, это была также единственная песня на альбоме, в которой звучал фирменный тенор-саксофон Энди Маккея. Его многодорожечная стаккатная тема в конце концов вырастала в прощальную вокальную мелодию с повторяющейся странно-беспокойной мантрой «вот за что нам платят».

"Mother Whale Eyeless" с Филом Коллинзом на

дополнительных барабанах представляла собой буколический оптимистичный рок с ещё одним расплывчатым текстом, наводящим на мысли о войне и католической религии («Матерь Божья, если ты слышишь/Мы едем на поезде в никуда/ Пожалуйста, положи крест нам на глаза») и захватывающей вокальной интерлюдией в исполнении приглашённой певицы Полли Элтес. Песня "The Great Pretender" (одноимённая с хитом The Platters 1956 года, в молодости производившим на Ино большое впечатление) вполне могла быть автобиографична: во-первых, Брайан Ферри, конечно, считал Ино «претендентом» на свою корону, а во-вторых, наш самозваный немузыкант, по собственному признанию, занимался тем, что «играл» в рок-звезду. Более того, аллюзии этой песни на некого машинообразного сексуального хищника вполне могли быть приписаны собственным ненасытным аппетитам Ино. Это была странно беспокойная вещь, основанная на подпрыгивающем ритме драм-машины и партии подготовленного пианино, которая в конце концов затихала, оставляя слушателя наедине с трепещущим шумом электронных насекомых (на оригинальной виниловой пластинке благодаря «зацикленной дорожке» звук длился бесконечно — или до подъёма иглы).

Вещь "Third Uncle", построенная на простом басовом риффе Брайана Террингтона, которому двойная задержка придавала некое эластичное подвижное свойство, представляла собой чистый неистовый арт-рок. В ней был эксцентричный «списочный» текст — «свинина», «ноги», «акулы» — с явной сюрреалистической мутностью, которая, возможно, была неявной данью уважения «третьему» дяде Брайана Карлу. Основная барабанная дорожка в ней поддерживалась исступлённой партией том-томов, тогда как две жёсткие скрипучие гитары (т.е. Манзанера и Ино в свободном унисоне гаражной группы) создавали тревожный контрапункт. Наложенное соло Манзанеры описывало ещё более сумасшедшие параболы и практически сжималось в точку с приближением затухания песни. Роберт Уайатт, которому его эпизодическое участие в альбоме принесло большое удовольствие («Брайаном Ино находиться в студии всегда весело, и я был очень рад, что меня пригласили посодействовать», — чистосердечно вспоминает он), был особенно поражён этой песней: «Мне понравилось, когда Брайан с Филом просто попробовали очень быстро сыграть сдвоенный гитарный рифф. Когда вспоминаешь об этом сейчас, кажется, что это было похоже на панк.»

Именно Уайатт с его многоканальным вокальным припевом («Последний, кто пошёл туда/Превратился в ворону») создал в следующей, похожей на колыбельную песне "Put A Straw Under

Baby" самый её странный и больной момент. Эта песня, спетая главным образом самим Ино в безмятежных интонациях певчего, при первом прослушивании казалась не поддающейся расшифровке — но только для протестантов (название песни намекало на католический обычай класть сено под иконы младенца Иисуса). Её диссонансный, но трогательный, исполненный как бы школьным оркестром музыкальный рефрен был сыгран струнной секцией Portsmouth Sinfonia. Они, как обычно, умудрились заставить скрипки и альты звучать подобно рою неисправных казу.

Выглядящая полным контрастом следующая вещь "The True Wheel" была одной из немногих песен на альбоме, в которой вновь на полную катушку зазвучал синтезированный рок-саунд *Warm Jets*. В её тексте Ино вызывал воспоминания о своём нью-йоркском мескалиновом сне («Мы — 801/Мы — Центральный Ствол»), тем самым давая Филу Манзанере название для его собранной в скором будущем арт-роковой «супергруппы» — The 801 (а в одном из последующих куплетов звучит название арт-фанковой группы конца 70-х с Factory Records — A Certain Ratio). Монотонный гимновый женский хор был приписан «таинственным» Randi & The Pyramids — в честь нью-йоркской подружки Ино. В продолжительной коде Ино упоминает группу Джонатана Ричмена The Modern Lovers, чьи дебютные записи в начале 1974 г. продюсировал Джон Кейл; после этого группа распалась.

В "China My China" выделялось блестящее, почти фриппообразное соло Манзанеры; эта же песня могла похвалиться «сольной партией» пишущей машинки, а (почти) заглавная вещь "Taking Tiger Mountain" возвращала Ино к безбарабанной, прото-амбиентной атмосфере "On Some Faraway Beach". Это была невесомая, аритмичная музыка с накатами возвышенной меланхолии, а её навязчивый хоральный рефрен был спет — естественно, во множественном числе первого лица — «группой» The Simplistics, т.е. наложенными голосами Полли Элтес, Роберта Уайатта и Ино.

Наверное, нет ничего удивительного в том, что Ино — учитывая сюрреальную, иррациональную природу текстов альбома — отклонил предложение напечатать их на обложке, которая вместо этого была украшена прекрасно исполненной литографией Петера Шмидта, состоящей из бесчисленных «бюстовых» портретов Ино, которые Шмидт отобрал из серии фотоэтюдов. Это был останавливающий внимание дизайн (первый тираж в количестве 2000 экземпляров был продан Шмидтом в качестве самостоятельного произведения). На центральном виде

Ино прижимал ладонь ко лбу, как бы пытаясь подавить вулкан идей, бурлящих под этим щитком — или же оберегая драгоценные оставшиеся белокурые локоны. Возможно, самые большие поклонники предзнаменований из среды инофилов увидели в этом жесте недоброе предчувствие событий, которым было суждено произойти в один холодный вечер в январе следующего года.

8. Разбитая голова

Случай — вот как зовут величайшего из всех изобретателей.

(Марк Твен)

Вся великая работа состоит в том, чтобы приготовиться к случайности.

(Сидни Люмет)

Ино ждал выхода *Taking Tiger Mountain (By Strategy)* с недобрыми предчувствиями. Его дебют был во многом обязан своим успехом любопытству легионов поклонников Roxy Music, но сохранить их поддержку — особенно не выезжая на гастроли — было совсем другое дело. Альбом должен был стать «лакмусовой бумажкой» для проверки способности Ино удержаться в статусе формально традиционного рок-артиста. Ключевую роль во всём этом должна была сыграть реакция критиков из музыкальных еженедельников — тогда они ещё широко почитались как непогрешимые арбитры в области хорошего вкуса. Поначалу Ино выглядел уверенно: «если бы я думал о критиках, когда делал этот альбом, я бы, наверное, совсем бы его бросил», — сказал он Аллану Джонсу из Melody Maker. «Но я знаю, что это хорошая пластинка. У меня нет сомнений, что это гораздо лучший альбом, потому что на нём я смог применить гораздо больше важных для меня идей.»

Однако Ино одновременно стремился дистанцироваться от стереотипа рок-звезды: «Очевидно, моя роль в рок-музыке состоит не в том, чтобы выдвигать новые музыкальные идеи в строгом смысле слова», — заявлял он. «считаю, что мой вклад — если он будет принят — будет сводиться более к теоретическим основам, к предложению большей свободы в том, как люди подходят к музыке. И в этом контексте мне будет очень интересно посмотреть, как будет принят этот альбом. Невозможно ничего предсказать, но это будет интересно.»

Слово «интересно» вообще регулярно применялось в отношении последней «партии товара» от Ино. Когда в ноябре *Taking Tiger Mountain* вышел в свет, мнения критиков были не совсем однозначны. Несколько «затылочно-чесальных», но, в общем, сочувственных рецензий ещё сильнее укрепили репутацию

Ино как смелого «раздвигателя границ», но кое-кто из критиков не стеснялся стыдить и срамить автора. Особенно разгромную статью опубликовал в NME Пит Эрскин — кое-какие достоинства он нашёл лишь в гитарном соло Манзанеры на "China My China": «нашей колонке «На следующей неделе» больше литературного размаха, чем в большинстве его материала», — напрямую заявил он, добавив, что продукция Ино «попахивает фальшивкой». Ино вспоминал, что «большинство других рецензий были довольно добрые, но эта появилась первой — и, что говорить, она привела меня в уныние.»

В США, где альбом с трудом добрался до 151-го места в списке Billboard, критики сохраняли беспристрастность. Уэйн Роббинс из Creem благожелательно сравнил альбом с только что вышедшей четвёртой пластинкой Roxy Music *Country Life*, после чего начал изумляться иновской методологии: «Иногда кажется, что Ино сочиняет таким же образом, каким пишет Уильям Берроуз: при помощи нарезки и склейки случайных кусков.» Роббинс заканчивает свою статью лёгкой гиперболой: «Человек, способный написать такие песни, как "Burning Airlines Give You So Much More", видел будущее, и будущее — это звуковой Дисней по имени Ино, человек, создающий музыку, с которой можно жить.»

Несмотря на то, что работа над *Taking Tiger Mountain* заняла вдвое больше времени, чем создание предыдущего альбома (и стоила на тысячу фунтов дороже), альбому всё-таки не удалось сравниться с *Warm Jets* в коммерческом отношении, хотя он прошёл достаточно громко, чтобы имя Ино осталось в «свете рампы». Он остался в истории как некая «переходная» работа. Он был явно менее агрессивный, чем *Warm Jets*, его темп был медленнее, синтетические шумы не столь эффектны, а пассажи бессловесной музыки — более комфортны и спокойны; и всё-таки по сути дела это был альбом рок-песен. В то время как Ино, может быть, стремился сбросить с себя шкуру традиционности, Island Records продолжали раскручивать его в «упаковке» рок-звезды — они даже согласились финансировать рекламный видеоклип (тогда это была редкость), основанный на идее Джуди Найлон и с её участием. В 2001 г. она тепло вспоминала об этом в интервью журналу 3am: «Где-то в закромах Island лежит снятый в начале 70-х видеоклип, в котором мы с Полли Элтес исполняем мою гитарную Кама-Сутру (затёртые движения из арсенала «аренного» рока) под стук пишущей машинки с *Taking Tiger Mountain* — мы делаем это на экранах пирамиды старых телевизоров, а перед ней стоит Ино в берете и исполняет свою вокальную партию. Это было ещё до MTV. Было бы очень здорово посмотреть это опять; это должно быть уморительное зрелище.»

Taking Tiger Mountain вышел в свет, гастрольных обязательств у Ино не было, и он с удовольствием объединился с Робертом Фриппом, чтобы вновь вернуться в режим «маленькой, независимой, мобильной и интеллигентной единицы». «Ревоксы» на Грэнталли-роуд были заряжены плёнкой и подготовлены к более спонтанным экспериментам на основе плёночных петель в компании гитариста. Результаты опять получились вполне положительные. Одна пьеса для мерцающего синтезатора и гитарных эффектов растянулась более чем на 35 минут. Построенная на муаровом узоре медленно разворачивающихся и перекрывающихся гитарных нот, это было частичное повторение пуантилистского упражнения, предложенного Фриппом прошлой осенью. Новая пьеса была самым длительным тональным экспериментом изо всех, до сих пор задуманных Фриппом и Ино, и практически в нетронутом виде она — под названием "An Index Of Metals" — появилась в выпущенном в следующем году альбоме *Evening Star*. В очередной раз придя в восторг от своей звучной синергии, Фрипп и Ино вернулись к старым планам нетрадиционного, импровизационного живого выступления, и какое-то время рассматривали идею ноябрьского турне по британским театрам и художественным галереям. «Это не будут гастроли в обычном смысле слова», — предупредил Фрипп журналиста Hit Parader. «Всё зависит от того, кто хочет нас видеть — и, кажется, таких людей не слишком много.»

В Melody Maker он более распространился по этому поводу, обрисовав потенциальные выгоды гастролей вдвоём: «Мы сможем работать без особой организации или подготовки, это будет личное дело, там будет создаваться правильная энергия, от чего наш стиль жизни сможет стать цивилизованным — у нас будет больше свободного времени и, конечно, таким образом мы сможем делать что-то ещё.»

У Брайана Ино всегда было «что-то ещё», чем можно было бы заняться. Например, провести день в лондонской студии Trident, чтобы вставить партию синтезатора во «всезвёздную» рок-обработку *Пети и Волка* Сергея Прокофьева, которая делалась как звуковое сопровождение к детскому мультфильму. Среди музыкантов, модернизировавших композиторскую партитуру для гобоев и духовых при помощи гитары, баса, клавишных и барабанов, были Фил Коллинз, Перси Джонс и Крис Спеддинг. Рассказчиком был Вивьен Стэншалл, а иновский VCS3 исполнял роль Волка, испуская ассортимент волчьих завываний и рыков.

Вскоре после этого Ино вновь объединился с Джоном Кейлом в создании его второго альбома на Island с Филом Манзанерой в качестве продюсера — *Slow Dazzle*, а затем совершил поездку в

Гамбург, чтобы поприсутствовать на одном из редких выступлений краутрок-«супергруппы» Harmonia. Группа представляла собой клавишный дуэт Ганса-Иоахима Роделиуса и Дитера Мёбиуса (вместе они также работали под именем Cluster) плюс продюсер и гитарист Михаэль Ротер из дюссельдорфской группы Neu!. Их музыка была результатом продолжительных джем-сессий этого триумвирата, на которые позже накладывал свои барабаны искромётный Мани Ноймайер из Guru Guru; всё это записывалось на даче-ферме-коммуне в Форстском лесу в Нижней Саксонии. Harmonia недавно выпустили свой дебютный альбом *Musik Von Harmonia* — увлекательное, движимое драм-машиной свидетельство не так часто встречающейся на немецкой сцене «общедоступности». Ино ставил этот альбом очень высоко, и стал словоохотливо пропагандировать группу, упоминая их в интервью, а впоследствии объявив их «самой значительной рок-группой мира». Пристрастие Ино к краутрок-сцене шло дальше высокой эстетической оценки уникальных звуковых миров; позже он вспоминал в Mojo: «Многие немецкие группы были основаны на коммунальных началах, и многие из них — как Can — владели правами на свой материал и стояли в стороне от бизнеса. Это мне тоже нравилось — они, казалось, выбирали музыкальную позицию, непосредственно вытекавшую из философских, политических и социальных убеждений. Я всегда хотел, чтобы музыка была как-то связана со всем этим — вот почему я стал не художником, а музыкантом.»

Ранее, в 1974 г., Михаэль Ротер и бывший продюсер Can Конни Планк приняли участие в производстве третьего альбома Cluster *Zuckerzeit* — одной из любимых пластинок Ино и Джуди Найлон; они оба восторгались записанными на ней воздушными этюдами для серьёзно обработанных ритм-генераторов, причудливо звучащих синтезаторов и модифицированных электропианино. В будущей музыке Ино будет ясно чувствоваться влияние *Zuckerzeit* и *Musik Von Harmonia*. В этих альбомах он нашёл настоящую европейскую альтернативу установившейся в рок-н-ролле афроамериканской гегемонии: «Мне нравится, что у Cluster я слышу некую альтернативу африканским корням, к которым приросло большинство остальной поп-музыки.»

Концерт Harmonia проходил в клубе под названием Fabrik, в гамбургском районе Санкт-Паули. Во второй его части Ино, проявив нехарактерную для него склонность к «шоуменству», взобрался на сцену и присоединился к группе, встав за синтезатор. Обоим сторонам это очевидно понравилось — это была взаимная радость от обнаружения нового спутника. Как вспоминает Роделиус, Ино был там не просто ради саморекламы:

«Брайан не «джемовал» с нами, он делал больше — это ведь был не выход на бис, это была вся вторая часть концерта; мы играли какие-то наши вещи, а Брайан с удовольствием подыгрывал.»

Уважение было обоюдным. Немецкие экспериментаторы все глубоко уважали Roxy Music и в своей деятельности были весьма созвучны творчеству Ино. Гамбургский концерт оказался началом плодотворного сотрудничества и настоящей дружбы. «Брайан был приятным человеком, непредубеждённым и отзывчивым», — подтверждает Роделиус. «После этого мы уже не прерывали связи.»

По возвращении из Германии Ино вскоре опять «вошёл в заговор» — на этот раз с Филом Манзанерой на его дебютном сольном альбоме *Diamond Head*. Поскольку Roxy Music были во временном отпуске, необходимом для продолжения расцветающей сольной карьеры Брайана Ферри, Манзанера собрал команду «обычных подозреваемых»: Пол Томпсон и Энди Маккей из Roxy, басист Quiet Sun и Matching Mole Билл Маккормик, бывший певец King Crimson (и басист Roxy) Джон Уэттон и вездесущий Роберт Уайатт. Работая на Бейсинг-стрит, Манзанера днём записывал свой альбом в главной студии, а вечером перебирался в маленькую студию наверху, где делал ещё одну пластинку — *Mainstream* частично реформированных Quiet Sun. Главным вкладом Ино в эту последнюю был гимн чёрной книжечке под названием "Rongwrong" на слова барабанщика/клавишника Чарльза Хейуорда. Иновские обработки и синтезаторы были весьма заметны и на прочих частях альбома, который снискал немалое одобрение критиков и стал одним из самых неожиданных бестселлеров Island за 1975 год.

К работе над *Diamond Head* — что было свидетельством беспристрастного характера и дипломатических способностей Манзанеры — были привлечены по сути очень разные таланты Брайана Ино и его спорного дублёра в Roxy Эдди Джобсона (правда, они никогда не находились в студии одновременно). Благодаря своим разносторонним гитарным способностям Манзанера недавно занял пятое место в читательском списке величайших гитаристов мира, составленном NME, и теперь ему предстояло проверить свой характер на сочинительстве. Ино был обязан Манзанере за его самоотверженную работу на *Taking Tiger Mountain*, и — помимо обычной расстановки обработок, синтезаторных звуков и хлопков в ладоши — принял участие в написании двух выдающихся вещей *Diamond Head*, а также спел на них. Это были комично сюрреальная ода "Gay Peru" под названием "Big Day" и лирически бездонная "Miss Shapiro". Обе вещи напоминали «косое» рок-звучание *Warm Jets* — хотя с

несколько более лёгким тоном. Вокал Ино звучал как вычурное подражание Сиду Барретту, а его «бессмысленные» тексты содержали совершенно сбивающий с толку массив образов. Хотя характерно непонятная и перегруженная кокетством, "Miss Shapiro" была в чём-то вдохновлена энтропией недавних рождественских каникул и загадочно намекала на очень британское чувство тоски («Стеснённые движения, как на Рождество/Ха-ха, разве жизнь — это не цирк?»).

Вечером 18 января, закончив работу над вокалом к "Miss Shapiro", Ино решил пешком прогуляться в Мэйда-Вэйл. Шёл холодный дождь, температура колебалась в районе нуля, он двигался вперёд по Голборн-роуд. Он был неспокоен: внезапно он ощутил приступ творческого сомнения в своих силах, последний раз случившийся с ним перед вступлением в Roxy Music. Он вернулся к своему навеянному творчеством Джоан Харви «кризису среднего возраста»: «Впервые кризис среднего возраста случился со мной примерно в 18 лет… с тех пор он регулярно возвращался, и одной из его постоянных тем было «Стоит ли вообще заниматься тем, чем я занимаюсь?»»

Ему нужно было перейти через Харроу-роуд, и он остановился на перекрёстке. В голове у него стучали беспорядочные стихи "Miss Shapiro", и он думал: «Если бы случилось так, что эта песня оказалась бы последней записанной мной вещью, как бы я отнёсся к такому завершению своей работы?»

Не успел он заключить, что «наверное», был бы не прочь, чтобы эта эксцентричная песенка стала его эпитафией, всё вокруг как бы сговорилось, чтобы это так и вышло. На Ино были ботинки на кожаной подошве, и он, внезапно поскользнувшись на мокром бордюре, оступился и полетел прямо под колёса чёрного такси, идущего со скоростью примерно 40 миль в час. «этот момент мой мозг работал невероятно быстро», — вспоминал он в 1983 г. в интервью с Артуром Лубау из People: «По одному каналу шла мысль: «Ну, наверное, это и будет последнее, что ты сделал.» Потом я подумал: «Если я хочу остаться в живых, мне нужно встать сразу же после столкновения», потому что я видел, что за такси идёт другая машина, которая наверняка повернёт и проедет по моей голове. Третья мысль была такая: «Кто скажет об этом моей подружке?» Четвёртая: «Какая невероятная штука мозг — он как 24-хдорожечная плёнка, всё происходит одновременно.» Звучит смешно, но в тот момент я разрабатывал теорию о работе мозга. Потом в меня врезалась машина.»

Такси нанесло Ино скользящий удар по ногам и отбросило его назад — при этом он ударился макушкой о бампер

припаркованной машины. Из раны на голове брызнула кровь, спина и ноги затряслись от сильной боли, но пока он лежал без движения на влажном асфальте, на него накатило странное и настойчивое ощущение «дежа-вю» — почти бестелесное чувство. Происшествие встревожило посетителей близлежащего паба, которые тут же вызвали скорую помощь, хотя некоторым из них казалось, что Ино — не подающий признаков жизни уже несколько минут — уже, наверное, мёртв.

Ещё находясь в смутном сознании, Ино был перенесён в машину скорой помощи; его правая рука была приклеена запёкшейся кровью к ране на голове. Он достаточно соображал для того, чтобы начать обвинять себя в том, что накликал на себя это происшествие: «Всё это было ужасно. Я не терял сознания и думал: «Тупой урод, ты сам навлёк это на себя.» У меня было однозначное чувство, что я сам виноват. Это была не случайность. Это был такой. фокус, который я над собой проделал.»

Это ощущение уже было у Ино раньше: «Примерно неделю у меня было чувство, что со мной что-то случится. Примерно такое же чувство было у меня в 16 лет перед операцией аппендицита, и перед тем, как у меня вышло из строя лёгкое. кажется, я всегда чувствую, когда ситуация на пределе, понимаете? То есть когда меня уносит инерция одобрения со стороны медиа или инерция профессионального оппортунизма, и я перестаю думать о том, где я и что я делаю.»

По приезде в больницу Св. Марии, которая, по счастью, была недалеко от Харроу-роуд, Ино на кресле на колёсах довезли до кровати — он всё ещё держался за свой окровавленный череп. Он был на грани потери сознания, и голова казалась ему разрезанной на части дыней. Медсестра попыталась оторвать его красную от крови руку. «Это я не даю голове развалиться», — грустно пошутил он, прежде чем впасть в забытьё.

Несмотря на растянутую спину, ноги в синяках и крупное повреждение головы, которое потребовало серьёзного наложения швов, раны Ино были неопасны для жизни. Попав в больницу уже второй раз за десять месяцев, он опять оказался один на один с вынужденными раздумьями — хотя на этот раз его мысли проходили через фильтр анальгетических миазмов. Лёжа на больничной койке, он размышлял над случившимся. Его особенно заинтриговало то, как расширялось время в секунды перед ударом — причём настолько сильно, что его воспоминания о происшествии растянулись на десять страниц.

Недовольный не очень компанейской атмосферой в стенах старой больницы, Ино уже через неделю выписался и отправился выздоравливать на Грэнталли-роуд. Напичканный

болеутоляющими средствами, конец зимы 1975 года он провёл по большей части лёжа на спине. Так же, как после случая с лёгким, вынужденное бездействие привело к огромному концептуальному скачку вперёд.

История о том, как Брайан Ино случайно «обнаружил» амбиентную музыку, повторялась весьма часто — в том числе и самим Ино — и в конце концов приобрела подозрительную торжественность городского мифа. Действительно, в заметках, прилагавшихся к вышедшему в 1975 г. альбому *Discreet Music*, была изложена версия этого драгоценного момента, с тех пор ставшая исторически общепринятой. Согласно ей, Джули (так в тексте. — ПК) Найлон зашла на Лит-Мэншнс, чтобы подарить обездвиженному Ино пластинку с музыкой для арфы XVIII в. Уходя, она оставила пластинку включённой. Обессиленный Ино свалился на постель из подушек, заметив, что уровень громкости на усилителе находится на пороге слышимости, а одна из колонок вообще не работает. Не имея сил дотянуться до усилителя, он лежал, капитулируя перед судьбой. Снаружи на тихой Грэнталли-роуд шёл маленький дождь, из окна был виден парк через дорогу, прозрачная паутина дождя сливалась с неразборчивой музыкой для арфы, создавая мягкую слуховую «кисею», которая самой своей аморфностью мало-помалу навела сонного Ино на музыкальное прозрение.

Джуди Найлон, которая в детстве искала спасения от родительских эскапистских «экзотических» альбомов и регулярно засыпала под убаюкивающие вибрафоны пластинки *Quiet Village* Мартина Денни, вспоминает всё немного иначе: «На Лестер-сквер лило как из ведра, я купила эту музыку для арфы у парня в будке за станцией метро — я отдала последний фунт, потому что мы общались при помощи идей, а не цветов и шоколада — я не хотела придти с пустыми руками. Ни он, ни я не увлекались музыкой для арфы. Брайан только что вышел из больницы. он недвижно лежал на подушках на полу, направо в окно был виден лёгкий дождь в парке на Грэнталли-роуд, слева стояла его стереосистема. Я поставила на проигрыватель музыку для арфы и сбалансировала её как можно лучше с того места, где стояла; он сразу же включился в это дело и помог мне сбалансировать мягкий стук дождя и слабый звук струнных для того места, где он лежал. Не было никакой «звуковой среды, созданной по ошибке». Ни я, ни он не изобретали амбиентную музыку.»

Каков бы ни был истинный ход событий, лежачий Ино был увлечён этим случайно открытым шелестящим звуковым ландшафтом до такой степени, что начал размышлять, как бы специально сделать музыку для достижения похожего эффекта.

Он, без сомнения, вспомнил слова из *Тишины* Джона Кейджа, в которых этот композитор предлагал собственный подход к включению в материал «найденного» звука: «этой новой музыке ничто не происходит, а просто звучит: и то, что записано нотными знаками, и то, что не записано. Незаписанные звуки являются в партитуре паузами — они открывают двери музыки для звуков, представляющих собой составные части окружающей среды.»

Уже записав несколько определённо нелинейных «пьес настроения» с Робертом Фриппом, и только что закончив эксперименты по новому устройству инструментальных иерархий в *Taking Tiger Mountain*, Ино едва ли был незнаком с музыкой, в которой звуковая атмосфера перевешивала «повествовательный» напор. Какое-то время он занимался небанальными приложениями для muzak, а совсем недавно они с Петером Шмидтом обменялись миксовыми лентами, на которых была записана музыка, поддерживающая умиротворённое настроение на протяжении одной стороны 90-минутной кассеты, обеспечивая стимулирующий, но ненавязчивый музыкальный фон для другой творческой деятельности.

Поскольку теперь его занимала новая музыкальная идея, атмосфера кризиса неуверенности в своих силах, предшествовавшая несчастному случаю, быстро рассеялась, и Ино сосредоточился на восстановлении сил. В этом ему оказывала помощь его последняя подружка — красивая финка-фотограф по имени Ритва Саарикко (именно она проносилась по его синапсам за секунды до происшествия). Правда, как вспоминает Джон Фокс, она была не единственной его сиделкой: «После амбиентного несчастного случая Брайану массажировали спину моя будущая жена со своими подружками. Судя по всему, там была длинная хихикающая очередь.» К тому времени у Ино уже не было никаких побочных эффектов, но, как он сообщил: «просто люблю массаж.»

«Абсолютно потрясающая» по словам будущего сотрудника Ино Гарольда Бадда, Ритва Саарикко была наполовину музой, наполовину любовницей, и оказалась самой значительной и долговременной сожительницей Ино со времени его женитьбы. У неё также было своеобразно-сухое чувство юмора. На Рождество она подарила обездвиженному Ино кресло на колёсах, и на протяжении некоторого времени можно было наблюдать, как Ритва возит его туда-сюда по Мэйда-Вэйл — идеальный способ глотнуть свежего воздуха, не отвлекаясь от чтения. «Это не очень получалось», — признался он позже. Хотя Ритва была тихой девушкой и переходила в свою «швейную комнату» всякий раз,

когда Брайану было нужно принимать музыкантов или журналистов, она была самостоятельна и оказывала Ино большую поддержку. В том числе, она немало помогла ему в его очередной крупной «эволюции» и была «твёрдым якорем» в изменчивых водах творчества.

Пока целительные руки доводили спину Ино до пика физической формы, его интеллект массажировало приглашение от бывшего коллеги по Portsmouth Sinfonia Майкла Наймана — он предложил прочитать лекцию в Ноттингемском Трентском политехническом колледже, где сам Найман был приходящим преподавателем. Хотя в начале 70-х Ино проводил эксперименты с плёнкой в художественных школах и студенческих союзах, лекция, назначенная на 4 марта, должна была стать его первым «настоящим» публичным выступлением. Получив полный «карт-бланш», он избрал темы, ставшие регулярными в следующие 30 лет — художественные школы, музыка, живопись и природа творчества. Правда, начало было не совсем благоприятное, как Ино рассказывал в 1998 г. Тиму де Лилю из Independent On Sunday: «умирал от страха. Пока Майкл произносил вступительное слово, которое, как мне показалось, продолжалось часов шесть, я чуть не потерял сознание. Но мне было слишком неудобно отступать, и я просто начал говорить.»

Преодолев нервное возбуждение при помощи простой и медленной дикции, Ино был впечатлён собственной способностью к непринуждённому разговору — его речь в конце концов растянулась почти на два часа. Вообще-то тут не должно было быть ничего удивительного — Ино был известен своей спонтанной беглостью речи в интервью. Больше того — лекционная трибуна оказалась идеальным каналом для «пост-гастрольного» Ино, удовлетворяя двум ключевым критериям. Во-первых, тут он мог находиться в центре внимания публики, не прибегая к избитым жестам рок-представления. Во-вторых, в центре внимания были не его личность и музыкальные навыки (или отсутствие таковых), а его подлинно виртуозное мастерство: вербальная точность, самоумаляющее остроумие и способность делать сравнительно сложные идеи мира искусства и культуры доступными и понятными, даже «забавными».

Сунувшись в глубокие воды, Ино быстро почувствовал вкус к лекциям в художественных колледжах. Его аудитория часто была вне себя от восторга, чувствуя себя в обществе «рок-звезды», но диссертации «теоретика» Ино были не менее увлекательны. Это была небесполезная синергия — имевшийся у него налёт интеллектуальности давал ему прямой доступ к значительной части своей музыкальной аудитории. «Брайан появлялся в

колледже, видимо, всякий раз, когда нужно было раскручивать какую-то свою пластинку», — иронично вспоминает студент Уотфордского колледжа художественной иллюстрации Колин Ньюмен. Действительно, Ино стал весьма частым гостем в Уотфорде, где всё ещё преподавал Петер Шмидт. Через него и лидера второкурсников Ханс-Йорга Майера Колин и подружился с Ино: «Конечно, в самом Уотфорде никто не жил, и весь преподавательский состав приезжал из центра Лондона. Ханс-Йорг каждый вечер подбрасывал меня в Хендон, и мы вроде бы подружились. Конечно, всякий раз, когда у нас был Брайан, Ханс-Йорг подвозил и их с Петером. Так что мне очень часто приходилось сидеть в его машине вместе с ними. Так я и узнал Брайана — по разговорам в машине. Всё это было очень обыкновенно. Понятно, я был простой студент, они были намного выше меня, но у меня никогда не было чувства, что со мной общаются как-то не так, как со всеми. Я был полон идей, полон самим собой, и как-то почувствовал, что меня принимают совершенно за своего. Общим у них было «смазывание» границы между низким и высоким искусством. Это помогло мне чувствовать себя во всём уверенно. Не знаю, что Брайан на самом деле думал обо мне — наверное, что я маленький сопляк.»

Пока Ино заигрывал с академическими кругами, Island Records собрались возродить прерванную рекламную кампанию для *Taking Tiger Mountain*. Ближе к концу месяца Ино вылетел в Нью-Йорк (а затем посетил Чикаго и Сан-Франциско) в компании главы отдела артистов и репертуара Island Ричарда Уильямса. Там он предался очередному раунду интервью, на которые надевал футболку с надписью «Сертифицированный Культовый Идол». У Уильямса на Манхэттене было и другое дело — он должен был проследить за записью демо-плёнок новой «горячей» группы с Лоуэр-Ист-Сайда Television. Её живые выступления — часто в качестве разогрева для таких лидеров сцены, как New York Dolls или группа Патти Смит (хотя с недавних пор они сами начали выступать хедлайнерами) — привлекали всё большее внимание недавно оживившейся рок-сцены центра Нью-Йорка.

Ино присутствовал на впечатляющем живом представлении Television в CBGB's — фирменном прокопчённом эпицентре даунтаун-сцены, выдержанном в стиле «Каверн-Клуба» и расположенном на Бауэри. Упругий выдающийся рок группы и их аскетическая, анти-глэмовая визуальная эстетика произвели на Ино впечатление — впрочем, как и на других любопытных наблюдателей 1975 года (в том числе Дэвида Боуи, Лу Рида, Пола Саймона и Брайана Ферри); в то же время Джин Симмонс, лидер неоглэмовой рок-пантомимы Kiss, назвал Television «ребятами-

разносчиками». Ещё одним любопытствующим британским очевидцем был подрывной костюмер, превратившийся в беспринципного рок-импрессарио — Мальколм Макларен; в то время он руководил последними днями New York Dolls. Вскоре Макларен пересадил оборванный имидж — и много ещё чего — Television на почву только нарождающихся Sex Pistols.

Ино захватили переплетающиеся соло-гитары и глубинная мощь песен Television — особенно той из них, в которой Верлен и его товарищ-гитарист Ричард Ллойд перемежали риффы смесью ярких лирических росчерков и микронной точности; на переднем плане были слышны визги Верлена о том, что он «падает в объятия Венеры Милосской». Взгляд Television на гитарный рок был не так уж прост — это был стиль гаражной группы 60-х с влияниями фри-джаза, саундтреков к научно-фантастическим фильмам и классики; их музыка была столь же вкрадчива и экспрессивна, сколь точна и динамична. Во многих отношениях Television представляли собой логическое продолжение нью-йоркского арт-рока предыдущего десятилетия, который воплощали столь любимые Ино Velvet Underground. Поэтому Ино сразу же принял приглашение Уильямса поприсутствовать на сеансе записи Television в маленькой студии неподалёку от Бродвея под названием Good Vibrations. До сих пор неясно, значило ли это, что Ино был «официальным» продюсером этого сеанса, но для неукротимого лидера Television Тома Верлена это было не особенно важно — у него уже было своё хорошо разработанное представление о том, как группа должна звучать на плёнке.

Сухопарый долговязый Верлен (урождённый Миллер) был поклонником эзотерической музыки вообще, а в частности был учеником таких единственных в своём роде клиентов Island, как Ник Дрейк и Fairport Convention. Обладавший врождённым скептицизмом в отношении преувеличенных оценок рок-прессы, он хорошо знал о сопровождавшемся разногласиями периоде Ино в Roxy Music, и подозрительно относился к его сильно рекламируемому статусу «немузыканта». Действительно, «сенсоры» Верлена были очень чувствительны к таким делам, поскольку в Television был собственный недомерок-«немузыкант» и одновременно щёголь-шоумен — басист Ричард Хелл (урождённый Майерс). Хелл и Верлен были друзьями со школы; оба увлекались литературой, но музыкальный дар был только у Верлена. Хелл, имевший классически привлекательную внешность и подражавший Артуру Рембо, Жану Жене и ситуационистам, считал себя главным образом писателем и не чувствовал особой склонности к тонкошеему басу Danelectro,

струны которого неуверенно дёргал. Верлен и столь же живой гитарист Ричард Ллойд стремились к более сложному звучанию и хотели «взлететь» в духе прото-психоделической сорокапятки The Byrds "Eight Miles High", которая сама испытала влияние трансцендентной фри-джазовой импровизации Джона Колтрейна *Ascension*. Корявые басовые линии Хелла задерживали развитие Television, но высоким амбициям Верлена пришлось подождать до 1977 года, когда наконец вышел их магнум-опус *Marquee Moon* — к тому времени Хелла в составе группы уже давно не было.

В 1975 г. 26-летний Брайан Ино всё ещё был новичком в студийных делах. Он оставался прежде всего «системщиком», с техническими способностями лишь в области синтезаторов и модифицированных магнитофонов. Запечатление живой рок-группы или преодоление недостатков басиста-новичка едва ли были его специальностями. Верлен, в свою очередь, объявил о том, что разочарован хрупким бесцветным звучанием, получившимся на сеансах в Good Vibrations — ему казалось, что это больше похоже на бренчание слащавой сёрф-группы, чем на мутантное электрическое мерцание таких эталонов американского психо-рока 60-х, как 13th Floor Elevators и Count Five, которых он избрал стилистическими ориентирами (и о которых едва ли что-то знал Ино). «Мне неинтересно ни то звучание, которое он сделал на плёнке, ни само исполнение», — после говорил Верлен об этих записях. «Остальные участники группы считали так же. Так что мы не закончили «альбом», который от нас хотели получить на основе этих демо-записей.»

Хотя сеанс записи в конце концов провалился, этот опыт имел для Ино большую ценность — равно как и открытие распускающейся нью-йоркской подпольной рок-сцены, главными двигателями которой и были Television. В эту среду ему вскоре было суждено вернуться, дабы исследовать далеко идущий потенциал столичной арт-рок-четвёрки, «вышедшей из рубашки» Television — Talking Heads.

В апреле 1975 г. Ино вернулся в Лондон, где удостоился громкого одобрения за свой вклад в только что вышедший альбом Джона Кейла *Slow Dazzle*. Продюсером его опять был Фил Манзанера, а наиболее заметным творением Ино были зловещие синтезаторные атмосферы, вплетённые в беспокойную декламационную пьесу Кейла "The Jeweller". Сюрреальная история о человеке, чей глаз необъяснимым образом превращается в вульву, представляла собой косвенное продолжение прочитанного Кейлом в Velvet Underground монолога "The Gift" — столь же мрачной, долгой истории об одержимости и американской почте, которая была ещё одним

фаворитом Ино.

Теперь уже полностью восстановив здоровье, Ино горел желанием вернуться к работе и почти сразу же связался с Робертом Фриппом по поводу дальнейших произвольных «исследовательских записей» на Бейсинг-стрит. Попотчевав Фриппа своими последними идеями относительно «музыки окружающей среды», Ино настоял на совершенствовании звуков и процессов, из которых родилась "The Heavenly Music Corporation". Фрипп отреагировал благожелательно и приглушил свои гитарные арабески, чтобы они лучше соответствовали более спокойным и тонально богатым синтезаторным петлям Ино. На этот раз совмещение очень разных склонностей Фриппа и Ино вылилось в возвышенно чистые звучания и непередаваемые атмосферы — музыку, напоминающую некий мерцающий звуковой мираж.

Воодушевлённая своими новыми записями, наша пара возродила планы относительно живых выступлений. Для сохранения спонтанности концертов было решено, что Ино будет отвечать за установку серии незаконченных «декораций», — среди которых были фрагменты "The Heavenly Music Corporation" и элементы их недавней работы — которые должны были воспроизводиться с нескольких кассет; на этом фоне должно было происходить инстинктивное солирование Фриппа, причём его гитара должна была быть подключена к синтезатору и катушечным системам задержки Ино для обеспечения возможности дальнейших манипуляций. Не должно было быть никаких репетиций. Они считали, что концерты должны быть уникальными событиями продолжительностью от двадцати минут до двух часов — в зависимости от звуковых характеристик помещения и других факторов.

Даты выступлений были назначены на конец месяца, и 9 мая Ино зарядил свои «Ревоксы» и начал очередной эксперимент с петлями, надеясь создать какие-нибудь новые плодородные тональные поля, на фоне которых потом мог бы импровизировать Фрипп. Используя всего лишь воспроизводящие головки магнитофонов, потрёпанную эхо-приставку Gibson и простой мелодический фрагмент, вымученный из VCS3, Ино запустил медленно развивающуюся «ленту Мёбиуса», состоящую из запутанных, перекрывающихся тонов. Он делал лёгкие тембровые подстройки при помощи графического эквалайзера, но по сути дела позволил пьесе самостоятельно найти свою форму (через несколько минут он буквально предоставил её самой себе, выйдя из комнаты, чтобы ответить на телефонный звонок). Понимая, что его основная роль состоит в создании некого нейтрального

полотна, которое будет потом раскрашено фрипповской гитарой, Ино стремился избежать добавления в эту шелестящую звуковую ванну каких-то «событий» от себя — и таким образом нечаянно установил один из центральных принципов до сих пор не имеющего определения жанра, т.е. амбиентной музыки.

На следующий день Ино представил свой эксперимент на рассмотрение Фриппа и случайно включил магнитофон на половинной скорости. В музыке сразу же появилось спокойное симфоническое величие, вызывающее в воображении бесконечную картину волнующихся парусов или безграничное хождение кучевых облаков по пустому ландшафту. «Мне казалось, что это, наверное, одна из лучших вещей, что я вообще сделал — причём тогда я даже не понимал, что делаю», — позже признался Ино журналу Энди Уорхола Interview.

Это оказалась бесценная работа, занявшая всего один день, причём, как и "The Heavenly Music Corporation", очень экономичная — все расходы сводились к нескольким фунтам, потраченным на катушку четвертьдюймовой магнитной ленты. Получившаяся в результате пьеса стала не только живым аккомпанементом на концертах Фриппа и Ино, но и важным элементом вещи "Wind On Wind" — одной из высших точек умиротворения на альбоме *Evening Star*. В расширенном получасовом виде она также стала всей первой стороной эпохального иновского альбома *Discreet Music*, также вышедшего в 1975 г.

Прежде чем отправиться в гастроли с Фриппом, Ино завернул в студию Manor в оксфордширской деревне, чтобы добавить синтезаторные штрихи во второй сольный альбом Роберта Уайатта *Ruth Is Stranger Than Richard*. Басистом был бывший коллега Уайатта по Matching Mole Билл Маккормик, а продюсером — Ник Мэйсон из Pink Floyd. Прочие гости пришли из старого круга знакомых Уайатта по «кентерберийской сцене» и из области современного фри-джаза. Хотя Маккормик считал этот альбом великолепным, позже он высказал мысль, что Уайатта несколько захлестнуло то количество говорливых личностей, которое он собрал вокруг себя; особенно он отметил напряжённую ноту в отношениях между Ино и джазовыми музыкантами — саксофонистами Гэри Уиндо и Джорджем Ханом и трубачом Монгези Феза: «Брайан Ино вообще-то думал, что джаз — это дрянь», — рискованно заметил Маккормик, — «они вообще не могли понять, что этот странного вида персонаж делает в студии. Но всё получилось совсем неплохо.»

В законченном альбоме имя Ино появилось на двух из семи песен альбома. На вещи, видимо, иронически озаглавленной

"Team Spirit" («Командный дух») — совместном сочинении Уайатта, Манзанеры и Маккормика — Ино имеет весьма показательный кредит: «антиджазовая лучевая пушка прямого впрыска». Не то чтобы он был бесповоротно против джаза. Он, безусловно, был в курсе исследовательских психоделических джаз-фанковых альбомов Майлса Дэвиса начала 70-х типа *Bitches Brew* и *On The Corner* — их он никак не мог считать «дрянью». Продюсер Дэвиса Тео Масеро оказал немалое влияние на зарождающуюся продюсерскую карьеру Ино — его новаторская работа по склейке мозаики студийных фрагментов в безупречные аппликационные звуковые пейзажи (что особенно заметно на альбоме Дэвиса 1969 г. *In A Silent Way*), стала пробным камнем для собственных авантюр Ино в области студийного коллажа.[49]

Однако джаз не стоял на повестке дня, когда Ино вернулся в Лондон и начал готовиться к европейскому путешествию в компании Фриппа. Это должно было быть сравнительно скромное странствие (ещё одно подходящее проявление «духа маленькой независимой мобильной и интеллигентной единицы» — шесть концертов в Испании и Франции (начало 21 мая в Мадриде), потом английские выступления в Assembly Rooms, Royal Tunbridge Wells и большой финал в лондонском Палладиуме в начале июня. Что бы ни случилось, они решились следовать в исполнении непринуждённому подходу. За полчаса до начала каждого концерта они встречались за кулисами и за стаканом-другим шотландского виски намечали, что бы такое они могли сегодня сыграть — хотя из-за импровизационной природы музыки было трудно что-то предсказывать. Первый концерт в Мадриде должен был продолжаться примерно сорок минут, однако сошёл на нет меньше чем через десять — Фрипп и Ино ушли со сцены во время исполнения "An Index Of Metals", оставив петли на «Ревоксе» крутиться до бесконечности, что поляризовало толпу, и некоторые зрители в знак осуждения начали бросать в сторону сцены помидоры.

Вспомнив о старом сотрудничестве с Мальколмом ле Грисом, Ино договорился об установке кинопроектора, который должен был во время выступления проецировать на большой экран его короткометражные фильмы (в том числе и *Берлинскую Лошадь)*. Действительно, по типично своенравному повелению противника яркого света Фриппа, исполнители на сцене практически не освещались (задача бывшего осветителя King Crimson, по сути дела, состояла в том, чтобы держать Фриппа в темноте), и кинопроекции, повидимому, становились визуальным фокусом концертов. Даже когда музыкантов можно было увидеть, сидячий, коротко стриженый и бородатый Фрипп и Ино, который теперь

стал носить свой фирменный прикрывающий шрам берет и куртки нейтральных тонов, выглядели какими-то анонимными туманными фигурами. Слушатели, стремившиеся к визуальному единению с «шишкой» прог-рока и принцем-павлином глэма — а многие именно за этим и приходили — были разочарованы.

Музыкальные вечера с Фриппом и Ино очень сильно варьировались — в частности, это зависело от настроения Фриппа (замкнутого или какого-нибудь ещё). Хотя имевшиеся у них фоновые кассеты диктовали определённое постоянство звучания, бывали и совершенно спонтанные композиции, которым давались не требующие разъяснений названия типа «Экстремальная Импровизация» или «Это Для Нас, Но Не Для Вас». Иновский эксперимент от 9 мая, теперь уже получивший название "Wind On Wind", всегда играл в программе центральную роль, а кроме того, к работе привлекались и другие дубли из недавних сеансов записи дуэта — "Wind On Fire", "Lava On Lava", "An Index Of Minerals".

Случались и триумфальные вечера — в особенности концерт в Барселоне — когда публика отбрасывала свои ожидания джемов-марафонов в духе Roxy/Crimson и полностью отдавалась на волю циклических звуковых облаков Фриппа и Ино. Однако гастроли столкнулись с множеством разных неполадок. В Сен-Этьене иновские аппараты выбили предохранитель и неугомонная толпа своим шиканьем согнала их со сцены. В парижском театре «Олимпия» — в котором когда-то состоялся шедевральный концерт Roxy Music — представление останавливалось несколько раз: сначала для не совсем уместного укора публики через усилительную систему в нарушении правила «не курить», а потом, когда известный своей «лучефобией» Фрипп больше не смог выдерживать слепящие его фотографические вспышки с передних рядов. Предполагаемое второе выступление в Париже, разумеется, было отменено.[50]

Концерт в Танбридж-Уэллс чуть было не отменили, когда во время звукового прогона у Ино сломался VCS3, и в Лондон был послан дорожный техник, чтобы привезти запасной синтезатор, который также отказался работать как следует. Теперь EG уже издавали нерегулярный информационный бюллетень в духе изданий фан-клубов под названием «Иновации»; на его страницах Ино впоследствии извинился перед кентской публикой.

Лондонский Палладиум был больше приспособлен для выступлений Королевского Варьете, пошлых юмористов и расточительных театрализованных представлений, чем для авангардных экспериментов с плёночными петлями, блестящей гитарной игры и мерцающих кинопроекций. Однако в этой

несовместимости было и своё обаяние, и представление от 8 июня — опять поставленное в почти полной темноте — оказалось очередным мероприятием по разрушению ожиданий поклонников. «Публика выглядела растерянной ещё до того, как они появились на сцене, и растерялась ещё больше, когда примерно через два часа дуэт покинул сцену, оставив плёнку включённой; зажёгся свет, и самые непреклонные зрители никак не могли поверить, что концерт кончился», — докладывал Аллан Джонс в Melody Maker.

За кулисы на концерт в Палладиуме пришли родители Ино. Зная, что им будет приятно посетить знаменитое место, он впервые пригласил семью посмотреть своё выступление — в самом деле, хотя в прошедшее Рождество он был в Вудбридже, его семья находилась в тени с тех пор, как Roxy Music увлекли его в звёздную карусель (он также оставался очень далёким отцом для теперь уже восьмилетней Ханны — хотя впоследствии стал для своей первой дочери самым любящим и внимательным родителем). В *Годе с Распухшими Придатками* Ино вспоминал послеконцертный отзыв своего улыбающегося отца в гримуборной: «Боже мой! Парень, это было громко.»

С точки зрения XXI века, когда электронная музыка и синтезированный звук являются нормой, совершенно невозможно представить воздействие странной, неконкретной музыки Ино на уши тогдашних слушателей. В 1974 г. Tangerine Dream привели пятитысячную аудиторию в Реймском кафедральном соборе в полный восторг своими синтезаторами и лазерами (что-то вроде сверхраздутого вычурного варианта концертов Фриппа и Ино), но в музыкальном смысле середина 70-х находилась во власти сахариновых низкопробных выходок Carpenters и беззаботного поп-рока Wings Пола Маккартни. В 1975 г. хит-парадная поп-музыка с каждым месяцем становилась всё мягче; на её территории оставались лишь единичные очаги сопротивления. Cockney Rebel и Sparks успешно шли по тропе изысканного арт-глэм-рока, протоптанной Roxy Music, и выделялись в списках сорокапяток, которые, однако, регулярно возглавлялись какими-нибудь незрелыми новинками. Дэвид Боуи, оставив позади избитый глэм-рок, теперь занимался очередной продажей «пластмассового соула» — в виде своего альбома *Young Americans* — пост-уотергейтской американской публике. Проблески надежды были видны в паб-роковой сцене («возвращение к корням»), моча и уксус которой передавались нарождающемуся панк-движению; с «левой» стороны надежду внушали электронные новации краутрок-групп — особенно дюссельдорфского синтезаторного состава Kraftwerk, чей

вдохновлённый Beach Boys моторный гимн "Autobahn" в мае пролез в английский Top 10.

В то время как Kraftwerk всё ещё повсеместно считались какой-то новинкой (больше подходящей научной программе BBC *Завтрашний мир*, чем Top Of The Pops), английские списки сорокапяток продолжали оставаться заповедником филадельфийских соул-эстрадников The Stylistics и шотландских «душевных» попсовиков The Bay City Rollers. Тем временем вскоре в альбомных списках надолго обосновались ключевая для карьеры Рода Стюарта пластинка *Atlantic Crossing* и салют Pink Floyd Сиду Барретту *Wish You Were Here*. По земле ещё бродили прог-мастодонты типа Yes и Genesis, а Led Zeppelin были на пике своей дионисийской мощи, заставляя Rolling Stones и The Who беспокоиться относительно своего статуса величайших рок-групп мира.

Это была, мягко говоря, запутанная картина, в которой Брайану Ино, аппетит которого бесповоротно обратился в сторону музыки «окружающей среды», занимавшей его со времени несчастного случая, было трудно найти себе место. Тем не менее в конце июня он исполнительно (хотя и несколько тревожно) начал делать предварительные наброски нового песенного альбома; на Бейсинг-стрит было заказано студийное время. Вскоре должно было выйти первое коробочное издание *Непрямых Стратегий* что-то вроде костыля.

Для записи альбома Ино опять начал собирать эклектичную клику сотрудников крупного калибра. Среди них были Джон Кейл (на чьём альбоме *Helen Of Troy* Ино только что исполнил очередную эпизодическую роль), Роберт Фрипп, клавишник Род Мелвин из Ian Dury's Kilburn & The High Roads, мультиинструменталист Пол Рудольф и басист Winkies Брайан Террингтон. К ним присоединилась звёздная ритм-секция в составе Фила Коллинза и виртуоза безладового баса Перси Джонса — эта пара недавно объединилась в составе, игравшем запутанный сплав джаза и рока, под названием Brand X.[51]

Хотя у Ино в общих чертах уже накопилось несколько песен (как и при работе над *Taking Tiger Mountain*), первоначальные рабочие сеансы записи для его третьего сольного альбома оказались поразительно бесплодными — однажды всё более озлоблявшийся Ино, вернувшись из студии, в слезах упал в объятия Ритвы Саарикко. «За первые три-четыре дня я не сделал ничего, и это меня очень пугало. Я чувствовал себя ужасно.» В следующем году Ино поведал Майлсу для статьи в NME: «начал, наверное, штук тридцать пять пьес, и некоторые из них, казалось, в полном отчаянии хватаются за какие-то соломинки. Но это

интересный момент; иногда подобное отчаяние рождает вещи, которые не получились бы никаким другим образом. Это выжимает из тебя какие-то странные дела.»

В дополнение к верным Непрямым Стратегиям Ино в некоторых случаях полагался на концептуальные методы: «пробовал какие угодно эксперименты — например, смотрел, какое минимальное количество инструкций ты можешь дать людям для того, чтобы получилось что-то интересное. Например, я брал секундомер и говорил: «Итак, сейчас мы сыграем пьесу продолжительностью ровно 90 секунд, причём каждый из вас должен создавать больше пауз, чем шумов» — что-то в этом роде, и смотрел, что из этого выйдет.»

Несомненно, испытывая вдохновение от недавнего чтения философа-бихевиориста Морса Пекхема (его основное положение заключалось в том, что определяющей чертой художественного опыта является расстройство восприятия), Ино продолжал действовать «по обстоятельствам», причём со всё более удовлетворительными результатами. В самом деле, при записи своего третьего сольного альбома Ино выработал для себя правила, ставшие неотъемлемой частью его последующей карьеры студийного артиста и продюсера чужих пластинок. Импровизационный подход, как он неоднократно утверждал, заключался главным образом в подготовке к тому, чтобы заметить благоприятную возможность, а также в благоразумии — нужно знать, когда бросить первоначальную идею ради того, чтобы пойти по некой новой многообещающей дороге до её логического завершения. В такие ключевые моменты Непрямые Стратегии играли роль концептуального «поручня» — они делали неизведанную землю, которой являлась спонтанная студийная запись, менее ужасной. Чем больше Ино экспериментировал с «применением студии в качестве инструмента», тем более удобно ему было работать с импульсивными процессами. Больше того — он наконец проверял на практике то, что столь долго проповедовал. Естественно, такой бесцеремонный подход предполагал высокий процент ошибок и, следовательно, большие затраты — студийное время было недёшево («Это стоит 420 фунтов в день — независимо от того, делаешь ты что-нибудь или нет.»).

Учитывая то, что предпроизводственный период был совершенно отброшен ради работы «чистого листа», третий сольный альбом Ино должен был оказаться самым его продолжительным и дорогим студийным проектом. Сеансы записи шли весь июль и немалую часть августа; заместителем продюсера вновь был назначен Ретт Дэвис, крепко державший

технический штурвал, пока иновские творческие импульсы носились туда-сюда — часто (как он сказал Алану Муру во время радиопрограммы BBC Radio 4 в 2005 г.) по капризу той или иной Непрямой Стратегии: «каждый день заказывал новый инструмент. Сегодня виолончель, завтра маримбу, послезавтра тромбон. всё, что угодно. Я не мог на них играть, но я просто. имея их в своём арсенале, я записывал себе какую-то небольшую идею. «Подвесить микрофон к потолку», «Взять в аренду тромбон». Итак, у меня на этот день в студии есть два правила. и я хочу попробовать сделать музыкальную пьесу. Вообще-то, это не очень многообещающие идеи, но эффект получается такой, что как только начинает происходить что-то хотя бы на один процент интересное, ты хватаешься за это с большим энтузиазмом, и быстро что-то строишь на этой основе.»

Ино рассказывает уместную историю о небольшом отпуске, который он тем летом провёл в Шотландии. Во время долгой одинокой прогулки по горам, он совершенно заблудился. Наступали сумерки, и ему становилось всё более не по себе; и тут он наткнулся на полянку с дикими цветами и внезапно был поражён их неожиданной спектральной красотой. Он заключает, что это было свидетельство того, как отчаяние обостряет эстетическое чувство — это качество стало определяющим в записи немалой части его нового альбома.

Всё было в постоянном движении — даже рабочие названия песен могли меняться ежедневно, и тут кропотливое «домоводство» Дэвиса сыграло неоценимую роль; дошло до того, что когда альбом наконец вышел в свет, он впервые был награждён кредитом сопродюсера. Поскольку вкусы Ино теперь практически полностью повернулись в сторону неповествовательных структур — он называл это «вертикальной музыкой» — он стремился избегать стилистических причуд своих ранних альбомов. «Нас больше не интересует создание горизонтальной музыки», — объяснял он в форме некого королевского эдикта в июле Фрэнку Роузу из Creem, — «так я называю музыку, которая начинается в точке А, проходит через точку Б и кончается в точке В, следуя некой логической или полулогической прогрессии. Гораздо более интересно конструировать музыку в виде некого единого блока взаимодействий. Это оставляет мозгу свободу для того, чтобы сделать некие из этих взаимодействий более важными, чем другие и определить, с какими из них он хочет общаться.»

Давний иновский фетиш — Velvet Underground — к этому моменту, безусловно, уже был полностью выработан и заменён погружением в музыку, которую создавали его знакомцы на

немецкой Космической сцене. Импортный экземпляр пластинки Cluster *Zuckerzeit* не сходил с проигрывателя Ино всё лето; наиболее ощутимое влияние, оказанное ею на его новую музыку, состояло в применении драм-машин. Ино, правда, уже вставлял небольшие пассажи электронных генераторов ритма на *Taking Tiger Mountain* — в 1974 году это было ещё редкое звучание[52].

На новом альбоме Ино копировал и развивал электронные ритм-процессы, введённые в обращение продюсером Cluster Михаэлем Ротером и звукорежиссёром Конни Планком — он пропускал их через эхо-приставки, устройства задержки и реверберации, тем самым создавая эксцентричные полиритмы, звучание которых, казалось, навечно застряло на «точке перегиба» между индустриальным футуризмом и невозможно экзотичной этнической перкуссией. Контрастом этому выглядели несколько более «теплокровных» пьес, возникших из отрежиссированных Ино джемов Фила Коллинза и Перси Джонса — правда, Ино всегда тщательно обрабатывал джазовые финты этого дуэта при помощи с первого взгляда контринтуитивных действий: наложением простых аккордных рондо или резко контрастирующего диссонансного синтезаторного шума. В результате получилась серия любопытно гибридизированных музыкальных «диалогов» с мимолётным ароматом чего угодно — от фьюжн-фанка Майлса Дэвиса до пасторалей Kraftwerk и алеаторических ладовых упражнений Терри Райли. Прочие пьесы, казалось, парили в «воздушной яме» между жанрами — это были странные, но чем-то знакомые контрапунктовые этюды, тяготеющие к некой необарочной симметрии.

Большую часть времени Ино работал один в обстановке самостоятельных проб и ошибок — в последующие годы это стало его привычным рабочим методом. Начиная с простых одно- или двухпальцевых клавишных фигур (поначалу он фломастером писал ноты на клавишах), он строил пьесы с бесчисленными наложениями. Несколько вещей получились только после «отнятия» — процедуры, похожей на работу художника, убирающего области с высохшей краской, чтобы обнаружить до того не представлявшиеся ему сочетания цвета и текстуры. Хотя в новых записях присутствовала широкая палитра стилей, мелодическое чувство Ино необъяснимо и постоянно сбивалось на мирное и элегическое настроение, создавая возвышенную, созерцательную звуковую геодезию, рождающую в воображении бесконечные образы широких пустых пляжей, зловонных тропиков, обсидиановых ландшафтов и штилевой океанской депрессии.

Ино и Ретт Дэвис в конце концов нарезали тридцать с чем-то

фрагментарных вступлений для четырнадцати наиболее плодотворно звучащих пьес — пяти довольно нетрадиционных вокальных песен и девяти ярко-угрюмых инструменталов. Получившийся альбом, который Ино окрестил *Another Green World* — в честь бесконечно зелёных и одновременно тревожных перспектив, нарисованных им — должен был выйти в конце сентября. Ему было суждено провозгласить Ино автором единственного в своём роде властного нового стиля и, наконец, порвать стилистическую «пуповину», связывавшую его с Roxy Music.

Широко считающийся альбомом, в котором Ино заложил основы своего безмятежного амбиентного будущего, *Another Green World* был не в меньшей степени собранием мелодически богатых, глубоко атмосферных, даже эмоционально трогательных пьес для непостоянного многообразия эксцентричных псевдокамерных ансамблей. В отличие от большинства его поздних амбиентных этюдов «низкого горизонта событий», в альбоме нашлось место и для диссонансных и агрессивных звучаний. Среди них не последнее место занимал резкий фуз-рифф, приводящий в движение упорную вступительную вещь "Sky Saw". Противопоставляющая абразивный клёкот сильно обработанной иновской «змеегитары» или «цифровой гитары» (т.е. гитары, пропущенной через устройство цифровой задержки и зацикленной на саму себя, «пока не получится этот картонно-ламповый звук») текучим импровизациям ритм-секции Коллинз-Джонс и финальному альту Джона Кейла «кейджан-хоудаун-в космосе», это была стилистически странная песня-ублюдок, ещё сильнее «смещённая с оси» чисто артикулированным — хотя и с неразборчивыми словами — вокалом Ино. Названа она была — не впервые в его творчестве — в честь его фирменного гитарного звука, а в кратком взрыве вокала в "Sky Saw" импрессионистский повествовательный стиль сочетался с уже укоренившимся «бессмысленным» фонетическим подходом, включавшим в себя ссылку на английский гангстерский фильм 1971 г. *Заполучить Картера* («Упакуй и схвати пинг-понг-стартер/Картер, Картер, заполучи Картера») — причём первое перекрывало второе в виде изобретательного — пусть и нарочито бессмысленного — палимпсеста.

Изо всех сил стараясь объяснить журналистам, что для него сочинение песен «никогда не было связано с личным самовыражением», Ино так защищал свой очевидно бесцеремонный подход к текстам: «Понимаете, проблема в том, что люди — особенно пишущие — считают, что смысл песни сосредоточен в стихах. Для меня никогда так не было. Есть очень

немного песен, к которым я вообще могу припомнить слова — не говоря уж о том, чтобы считать их центром смысла. Для меня сама музыка несёт в себе полный набор идей — причём очень богатых и сложных — а слова служат либо для того, чтобы что-то оттуда исключить, либо чтобы указать на что-то, чего там нет, или о чём не стоит говорить, и т.д.»[53]

Ритм-секция Коллинз-Джонс заложила основу следующей пьесы "Over Fire Island", названной в честь лентообразного перешейка, идущего на юг Лонг-Айленда, поперёк которого взлетают самолёты из нью-йоркского аэропорта Дж. Ф. Кеннеди. Хлопающие выстрелы барабанных ободков и щелчки басовых струн в ней перемежаются иновской электроникой «эффекта Допплера» и игриво нечёткими синтезаторными линиями — джаз-фьюжн из прокопчённого межгалактического бара в стильном фантастическом фильме.

"St. Elmo's Fire" («Огонь Св. Эльма») — это название метеорологического феномена, вызванного напряжёнными атмосферными условиями (если точно, это «электролюминесцентный корональный разряд») и заглавие второй вокальной композиции альбома. У Ино это до сих пор одна из самых любимых вещей. Когда-то это была полностью аранжированная, почти традиционная песня, но во время микширования он обнажил её плотно сложенные слои, убрав первоначальные бас и барабаны, чтобы открыть невесомую суматоху дёргающихся и лязгающих пианино, лёгкие колебания синтезаторов, настроенных под флейту, комично щёлкающие кастаньеты и волнообразную карикатурную синтезаторную тему. Эксцентричная, но действенная переаранжировка была дополнена контрастно виртуозным облигато Роберта Фриппа на электрогитаре. Многие поклонники Фриппа считают этот проигрыш его самым блестящим записанным соло; он был вдохновлён указанием Ино воплотить образ «уимсхерстской машины» из Лондонского научного музея — электростатического устройства викторианской эпохи, между полюсами которого с дикой непредсказуемостью скачут электрические искры. Стремительные нотные связки Фриппа контрастировали с вокалом Ино, исполненным с чопорной членораздельностью английского прелата. "St. Elmo's Fire" приоткрыла новый, квазилитературный образ Брайана Ино — в песне присутствует редкая для него повествовательная линия: он с «Кареглазой», своей анонимной сообщницей, пересекает возвышенные стихийные ландшафты под «синей августовской луной», пока не доходит до пустыни, где они и наблюдают вынесенный в заглавие небесный феномен — «раскол ионов в эфире». Это было

элегантное, даже романтическое сочинение — Сэмюэл Тейлор Коулридж под видом Филлипа К. Дика.

Несколько инструментальных вещей альбома вызывали в воображении яркие образы природных ландшафтов. В пьесе "In Dark Trees" — полностью исполненной Ино — для создания образа рикошетирующих звуковых реверберацией в густой чаще были применены драм-машины, пропущенные через матрицу задержек, и тревожные гитарные глиссандо. Хотя это ощущение вызывалось просто своеобразным звучанием ритм-бокса, Ино сразу же узнал эффект, который замечал в юности во время одиноких прогулок в лесистых чащах Рендлшем-Вудс: «очень ясно помню этот образ — образ тёмного, сине-чернильного леса с висящим с деревьев мхом; вдали постоянно слышалось негромкое ржание лошадей…»

В "Sombre Reptiles" (имеющей более чем мимолётное сходство с вещью "Sehr Kosmiche" с дебютного альбома Harmonia) опять сводятся воедино электронный генератор ритма, клавиши и устройства задержки (согласно не особенно полезным титрам на обложке пластинки, это «перуанская перкуссия, электрические элементы и неестественные звуки») для создания образа странных, торжественных существ, вынесенных в заголовок. Не менее имажинистская пьеса "Little Fishes" была сделана при помощи столь же скудной палитры — впечатление стремительных проворных рыбок создавалось при помощи подготовленного пианино (копируя придуманную Джоном Кейджем процедуру, Ино вложил между струнами и молоточками инструмента монеты и гирьки, создав звук, напоминающий приглушённую мутантную арфу) и трепетных нот органа "Farfisa", пропущенных через «мутный» эффект.

В других бессловесных пьесах Ино совершенствовал гимновое величие своих ранних эталонов типа "On Some Faraway Beach" или "Taking Tiger Mountain"; тут можно выделить элегическую вещь "The Big Ship" — пронзительно блаженную фугу в стиле Иоганна Пахельбеля для протяжного фуз-синтезатора и перегруженных гитарных гармоний, подчёркнутых (явно не в стиле Пахельбеля) неистовым стуком ритм-бокса. Её неумолимо разрастающееся крещендо перекрывающихся гармонических завитушек остаётся одним из рапсодических зенитов инструментального иновского наследия.

Ненамного отстала в этом смысле и ритмичная краткая заглавная вещь альбома, с обезоруживающей ловкостью целиком исполненная Ино. Её виртуозная смесь осторожного пианино, органа "Farfisa" и сетки мелодий «пустынной гитары» могла бы быть «одним пальцем» сделана Роделиусом и Фриппом, однако из

переплетения столь элементарных ходов рождалась атмосфера, заряженная звучной эмоциональной притягательностью. "Another Green World", набросок продолжительностью в полторы минуты, по иронии судьбы приобрёл долголетие — после того, как стал темой художественной программы телевидения BBC *Arena*[54].

Заметным контрастом по сравнению с радужной экзотикой инструментальных вещей альбома звучала "I'll Come Running" — сравнительно традиционная поп-песня, которую в гораздо более необработанной форме Ино когда-то выпустил с The Winkies. Будучи несложным «любовным письмом», она была неопровержимым свидетельством связи Ино с мелодичной поп-музыкой 50-х — 60-х; её обманчиво благочестивый припев («прибегу, чтобы завязать тебе шнурки на ботинках») посвящался Ритве Саарикко с её пристрастием к обуви на шнурках. Усеянная элегантными салонными ходами пианино Рода Мелвина и стоящая на фундаменте богатой, выразительной басовой линии Пола Рудольфа, "I'll Come Running" была — и остаётся — одной из самых симпатичных и доступных вещей в творчестве Ино. По мере её развития, Ино присоединяется к Рудольфу на «кастаньет-гитаре» — т.е. на своём верном пятиструнном Starway, по струнам которого он ударял колотушками от вибрафона — а «сдержанная соло-гитара» Фриппа представляет саму суть взвешенного лиризма. Хотя столь нетипично поверхностный конформистский фрагмент мог показаться неуместным на альбоме, состоящем из новаторских эзотерических «пьес настроения», на самом деле в "I'll Come Running" всего лишь перетасовываются инструменты и звуки, уже знакомые по пяти предшествующим вещам, просто на этот раз они располагаются в сравнительно традиционном виде.

"I'll Come Running" также стала второй стороной сорокапятки, которую Ино записал ближе к концу августовских сеансов записи. Первая сторона — которая не должна была войти в *Another Green World* — представляла собой версию "The Lion Sleeps Tonight (Wimoweh)", одной из бесчисленных обработок песни, первоначальное название которой было "Mbube" («лев» по-зулусски; это слово постепенно англофицировалось до "wimoweh") — а написал её южноафриканец Соломон Линда[55].

Версия Ино частично была данью уважения группе The Tokens, и её запись послужила чем-то вроде противоядия неустанным экспериментам и спонтанному духу предшествующих недель. Это должна была быть «настоящая» сорокапятка, прямо нацеленная на хит-парад синглов, и как таковая, она остаётся наиболее искренней вылазкой Ино на территорию ничем не скованной поп-ностальгии — однако движимой щелчками драм-машины Rhythm Ace и отделанной выпукло-экстатичной гитарой

Роберта Фриппа. На обоих сторонах сорокапятки Ино проявлял свой полу-йодльный вокальный стиль, находившийся в спячке со времён "Seven Deadly Finns". Правда, несмотря на самые лучшие побуждения, иновская версия "Wimoweh" осталась одной из немногих, не попавших в хит-парад.

В то время как "The Lion Sleeps Tonight" была антидотом прогрессивным жестам *Another Green World*, склонность Ино к мелодически богатой поп-музыке продолжала оказывать на альбом влияние — пусть даже в более абстрактных формах. "Golden Hours", которую открывает кадриль для запинающегося тремоло-органа и гитары, не могла бы звучать более непохоже на поп-классику середины века. Однако, её повторяющийся четырёхнотный мотив, покрываемый певучей «уимборнской гитарой» Фриппа (медоточивый противовес более раннему «уимсхерстскому» разнообразию — Фрипп родился в покрытом лиственными лесами Уимборне, Дорсет) вдохновляет вокальное исполнение Ино, которое, хотя сделано чётко, точно и профильтровано через электронные устройства, выводит мелодию, которая вполне могла бы спуститься с ду-уоповских небес. В стихах также соединяются прозаические наблюдения («наверное, в моих старых мозгах беспорядок?») и поэтическая образность («кладу грозди обратно на лозу») и даже библейская аллюзия школьника-католика («превратить воду в вино»).

Ино потребовались другие бессловесные фоновые голоса, чтобы спародировать «приблизительное» качество Portsmouth Sinfonia. Для достижения этого он несколько раз наложил друг на друга собственные вокальные партии, не прибегая к наушникам, а полагаясь только на визуальные знаки Ретта Дэвиса. В результате получилось «облако» слегка выпадающих из тональности и ритма «аахов», распространяющих требуемое любительское очарование. Ближе к концу песни появляется краткая, но звучная партия альта Джона Кейла, добавляющая ещё один, более утончённый слой в атмосферу школьного актового зала. Хотя Кейл, выступив на альбоме, по сути дела, просто вернул долг (Ино недавно добавил партии синтезатора в его последний альбом на Island — *Helen Of Troy*), летом отношения между ними несколько охладились, и визит Кейла на Бейсинг-стрит был мимолётным. «Наверное, дело было в том, что я поджёг счёт в ресторане», — вспоминает Кейл причины, заставившие уменьшиться их взаимную привязанность. «Брайан не мог и слова сказать от смеха, он только кричал: «Вот так номер!», пока счёт горел в пепельнице. Но он на меня разозлился, и, наверное, после этого у нас хватило ума сообразить, что в студии мне лучше сделать всё по-быстрому.»

В следующей вещи, "Becalmed", Ино не требовалось ничьей

помощи. Её название произошло из звукоподражания, и сочетание пылких синтезаторных тонов с нотами электропианино, пропущенными через вращающуюся колонку Leslie, пробуждали у слушателя печальные океанские грёзы. Подобно следующей пьесе "Zawinul/Lava" (частичная дань уважения австрийскому новатору электрического пианино Джо Завинулу, недавно организовавшему группу Weather Report, включающая в себя сильно обработанную «натурную» запись детской игровой площадки) и туманно-меланхоличному заключительному этюду "Spirits Drifting", это вновь была амбиентная музыка — правда, пока не имеющая такого названия.

Против этого течения шла "Everything Merges With The Night" — последняя вокальная пьеса альбома; её традиционная восьмитактовая блюзовая конструкция опять была подорвана серьёзной «подрезкой» во время окончательного сведения. По большей части она была основана на элементарном бренчании Ино на акустической гитаре, растянутых нотах электрогитары, «флэнджированном» басу Брайана Терингтона и фортепьянных арпеджио. Получившаяся в результате скупая элегантная аранжировка — урок экономии типа «меньше — это больше» — обрамляла вокал Ино, в котором были слышны чрезвычайно смутные аллюзии («Сантьяго, под вулканом…», «ночью всё подвергается переосмыслению») на политическую напряжённость в Чили, после того, как переворот 1973 года сверг левацкое правительство Сальвадора Альенде[56]. Когда *Another Green World* был почти закончен, а сорокапятка "The Lion Sleeps Tonight" готова пойти в магазины, Брайану позвонил Роберт Кэлверт, собиравшийся начать работу над своим вторым сольным альбомом *Lucky Leif And The Longships*. Этот концептуальный альбом, в котором излагалась фантазия о том, как могла бы развиваться Америка, если бы первые скандинавские поселенцы колонизовали континент, должен был быть намеренно эклектичным, представляющим перечень поддельных американских музыкальных жанров — от Beach Boys до кантри- и тяжёлого рока — вместе с поразительными новыми гибридами, попытками совместить столь далёкие стили, как саги викингов, калипсо и джазовые мелодии. Кэлверт попросил Ино стать продюсером. Хотя, наверное, главным его достижением на *Lucky Leif* стало то, что он отговорил Кэлверта вставить между песнями длинные эксцентричные монологи, Ино создал свежий, чистый звук и руководил созданием по меньшей мере одной вещи, "Phase Locked Loop" — пьесы «найденных звуков», склеенной из записей американского радио. Кроме того, он добавил солидные порции синтезатора и фонового вокала, и хотя сейчас альбом звучит

несколько старомодно, в то время эта первая настоящая продюсерская работа Ино для другого артиста получила хорошие оценки.

С завершением работы над скандинавским опусом Кэлверта аппетит Ино на надзор за чужими записями полностью возродился. Хотя из его продюсерских экспериментов 1973 года для Волшебного Майкла и Pan-Am International Steel Band ничего не вышло, родившийся позже план создания лейбла для выпуска доступной экспериментальной музыки был близок к осуществлению. К середине 1975-го изменчивость глобальной экономики, положившей конец его с Гэвином Брайарсом оригинальной идее эзотерического лейбла-«бутика», больше не представляла проблемы; кураторские пальцы Ино снова зачесались. Более того, его кредитный статус на Island Records вырос, поскольку два его сольных альбома перевалили за отметку 100 тысяч экземпляров каждый. Ино, конечно, не был «дойной коровой», но такие цифры продаж значили, что ему было очень далёко до того, чтобы быть обузой для компании. Ещё до того, как выходить с предложением в Island, Ино разыскал Гэвина Брайарса и Майкла Наймана — надеясь, во-первых, заказать им пластинки, а во-вторых, для того, чтобы они тоже подумали о потенциальных клиентах.

Предполагаемый лейбл должен был стать коммерческим предприятием со сравнительно низким уровнем риска, что одновременно позволяло Ино выразить признательность экспериментальной музыкальной сцене, за которой он прилежно следил на пути к более коммерческим целям. Невозможно отрицать проявленный им альтруизм — ему хотелось использовать своё «клеймо» для того, чтобы более широко распространить музыку, которая иначе зачахла бы в сравнительной анонимности, по достоинству оцениваемая лишь узким кружком знатоков. Он вполне справедливо полагал, что то, что было сочинено во имя эксперимента, должно быть, в высшем смысле, доступно рок-аудитории — если только её удастся заставить это послушать. Выбор имени "Obscure" («малоизвестный») для лейбла оказался проницательным рыночным ходом — это сразу же давало любому потенциальному покупателю пластинки с такой наклейкой «печать» знатока эзотерики. «Брайан убедил Island Records сделать это, потому что ему в то время сопутствовал успех», — подтверждает Гэвин Брайарс. «Он утверждал, что когда он сам, как артист, находился в зачаточной стадии, он слышал множество привлекательной музыки, от слушателя которой не требовалось быть специалистом — это было не то, что пойти на концерт Булеза, эта музыка была

доступной… По его первоначальному замыслу лейбл должен был выпускать пять-шесть пластинок в год.»

Ино уговаривал Island проводить такие исследования и разработки, какие ведутся в более крупной промышленности. Оказав дань уважения теориям Энтони Стаффорда Бира о деловых процессах и организации бизнеса, он предложил, чтобы фирма «запустила несколько мэйнстримовых проектов и и тщательно проследила за их развитием». Он утверждал, что большинство компаний грамзаписи работают в гораздо более неуклюжей манере — сосредотачиваясь на избыточно прибыльных мэйнстримовых проектах и сразу же отбрасывая всё, чему не удаётся немедленно привлечь существенные прибыли. «Говоря деловым языком, это не очень здоровая ситуация», — ворчал Ино.

К чести Island Records нужно отметить, что они, до сих пор твёрдо отстаивавшие свою независимость, проводили более просвещённый курс в отношении своего реестра артистов, чем многие их крупные лейблы-конкуренты. По воспоминаниям тогдашнего менеджер-директора Island Тима Кларка, отношения Obscure с материнским лейблом можно было назвать симбиозом: «Главная черта Брайана состояла в том, что в идеях у него никогда не было недостатка. Нам нравились такие предприятия, как Obscure. Ничто из их продукции не принесло больших денег, но для нас это была прекрасная витрина. Это было здорово для других артистов, было здорово, когда люди приходили и говорили: «О, я так люблю эти дела Ино, или — я люблю эти дела Obscure…». Это было здорово и в смысле информационного освещения. Заниматься этим было очень приятно — например, их обложки были весьма специфические, и это на самом деле тоже была работа Брайана. Для этого материала был довольно ограниченный рынок, но это был очень информированный, развитый рынок; покупатели этих пластинок были знатоками — т.е. это были люди, с которыми можно было на самом деле говорить о музыке. С этой точки зрения это было просто захватывающее дело. Кстати, производство этих пластинок стоило дёшево — скажем, полторы или две тысячи фунтов за наименование, то есть практически задаром.»

В письме Роберту Уайатту Ино изложил кое-какие идеи, возникавшие у него по поводу Obscure: «Мне пришло в голову несколько интересных проектов для пластинок Obscure. Первая — пригласить пятьдесят композиторов из всех музыкальных традиций, и чтобы каждый написал пьесу, начинающуюся с ноты до и кончающуюся ею же в метрономном темпе 60. Потом мы исполним их и свяжем эти пьесы вместе, чтобы получился

альбом… В последнее время на меня всё большее впечатление производит техника записи старых джазовых сейшнов, и мне кажется, что мы вполне могли бы прекрасно работать в таких условиях. Альтернативой может быть использование подхода джазового сейшна с последующим наложением в роковом 16-дорожечном стиле. Ещё одна идея, из которой может выйти что-нибудь хорошее, такова: это будет «Популярная музыка в аранжировке непопулярных композиторов» — то есть "Duke Of Earl" в аранжировке Гэвина Брайарса, "Not Fade Away" в аранжировке Роберта Фриппа, "Louie Louie" в аранжировке Фреда Фрита и т.д. и т.п. А можно сделать альбом из песен, сочинённых на основе аккордной прогрессии "Louie Louie".»

Ино и Island договорились о том, что первой партией товара от Obscure будут четыре одновременно выпущенных альбома; скромный бюджет был установлен в сумме 6000 фунтов. Оформлением обложек занялся сам Ино: каждая обложка должна была быть однородно-чёрной с одним уникальным лёгким мазком, по которому можно было бы их различить. Более прихотливые планы относительно будущего Obscure были отложены в сторону; вместо них Ино выбрал несколько известных, но до сих пор не записанных работ Гэвина Брайарса. В декабре 1972 г. Ино был на концерте в Куин-Элизабет-Холле, на котором состоялись премьеры работ, впоследствии ставших образцами творчества Брайарса — *The Sinking Of The Titanic* и *Jesus' Blood Never Failed Me Yet*. На пластинке Obscure No. 1 они и были записаны — соответственно на первой и второй сторонах.

The Sinking Of The Titanic была эмоциональной работой для оркестра и плёнки 1969 года, представляющей фрагментарные аранжировки епископского гимна *Осень* — по сообщению оставшегося в живых оператора беспроводной связи «Титаника» Гарольда Брайда, именно эту вещь героически играл струнный ансамбль корабля, в то время как тот погружался в ледяные атлантические волны. Пьеса *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* была не менее волнующей. Она основывалась на тринадцатитактовой петле голоса бродяги в районе Elephant & Castle, напевающего импровизированный гимн; запись была сделана в 1971 г. режиссёром-документалистом Аланом Пауэром. На это изначальное пение постепенно накладывались всё более богатые слои оркестровки — симфонические оттенки обрамляли хрупкий голос с искупающей, разрывающей сердце остротой. Впоследствии обе пьесы стали считаться классикой современного британского музыкального наследия и стали основой немалой известности Брайарса.

Ино считал пьесы Брайарса смыслом всего существования

Obscure. «Именно из-за моих сильных чувств к *The Sinking Of The Titanic* и *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* я настаивал на идее создания лейбла, на котором они должны были быть выпущены», — вспоминает он сейчас, — «думал — и до сих пор думаю — что это две из самых значительных музыкальных пьес последних 50-ти лет, и вот они обе выходят на одном альбоме! Вот это я называю хорошим вложением денег.»

Как и почти все пластинки Obscure, эти пьесы были записаны по «сниженному тарифу» на Бейсинг-стрит. Звукорежиссёром был Ретт Дэвис. Когда Гэвин Брайарс оказался в наисовременной студии звукозаписи, у него как бы открылись уши и глаза: «Ретт Дэвис был великолепен. Он прекрасно нас принял, с гордостью поставил мне самый громкий звук бас-барабана, когда-либо записанный им без компрессии, и показал всякие другие мелочи. Мы зашли в студию — она вся была завешана портьерами, забита цветами, в воздухе носился запах благовоний, оставшийся от какой-то хиппи-группы, записывавшейся там этим вечером. Прежде чем начинать, пришлось убрать все эти дела.»

Второй пластинкой Obscure должна была стать запись «Пьес для ансамбля» Брайарса, бывшего участника Scratch Orchestra Кристофера Хоббса и молодого американского композитора Джона Адамса, с которым Брайарс познакомился во время пребывания в Штатах. ««Пьесы для Ансамбля» были моим предложением.» Рассказывает Брайарс: «работал с Джоном Адамсом в Калифорнии в 1973 г. Он был преподавателем в консерватории Сан-Франциско, а я был там в качестве приглашённого композитора. Мы сделали там *Titanic, Jesus' Blood* и много другого. Я познакомился с работами Джона и привёз с собой одну его пьесу. Кроме того, они с парнем по имени Алден Дженкс записали кое-какие плёнки, которые я использовал в альбоме *Titanic*. Крис Хоббс работал с Джоном Уайтом, Promenade Theatre Orchestra и The Scratch. Эта пластинка была способом связать вместе несколько небольших ансамблевых пьес.»

Ино вызвался быть продюсером. Хотя традиционная музыкальная подготовка была выше его понимания, его уже значительный опыт в звукозаписи — особенно на Бейсинг-стрит — оказался жизненно необходимым, поскольку и Брайарс, и Хоббс были в студии новичками. Ино по большей части не касался записываемого материала (хотя признавался, что навязал им «пару производственных фокусов — вроде наложения на музыку эхо-эффекта»). «Мы записали больше, чем было выпущено», — вспоминает Крис Хоббс. «Не могу сказать про Брайана ничего, кроме того, что он был всегда готов помочь — он абсолютно ничего нам не предписывал.» Брайарс с этим согласен:

«Тот факт, что Брайан знал внутреннее устройство студии (а мы — нет), оказал нам громадную помощь.»

Хоббс вспоминает, как они с Ино на велосипедах ездили на печатный завод, где производилась первая партия пластинок Obscure. Брайарс был уже там, и приставал с вопросами к главному инженеру линии штамповки, который прояснял ему технические моменты производства виниловых пластинок. В частности, он сказал, что двадцать минут на сторону считается максимальной продолжительностью, при которой может поддерживаться оптимальное качество звука — эту информацию, Ино, естественно, взял на заметку. Хоббс вспоминает, что они с Ино были «сопоставимы по чувству юмора» и с удовольствием рассказывает, как он, Ино и Брайарс дышали гелием из заводского баллона и разражались приступами смеха, слушая свои разговоры а-ля Микки Маус.

Obscure No.3 должен был быть собственным альбомом Ино. Он был запланирован ещё до того, как Ино был посвящён в техническую информацию касательно продолжительности пластинок, и одна сторона должна была представлять собой получасовое прочтение траурной фонограммы на половинной скорости, которую он сделал для Фриппа в мае. Хотя эта пьеса существовала в укороченной версии под названием "Wind On Wind", теперь она получила имя "Discreet Music" — так же назывался и весь альбом. "Discreet Music" даже больше, чем пьесы с *No Pussyfooting*, стала подтверждением иновской способности создавать увлекательную музыку при помощи минимальной инструментовки — такой, что не имела почти ничего общего с роком или классической традицией, однако сразу же казалась знакомой с незапамятных времён, производя впечатление амниотической интоксикации. «Что мне во всём этом нравилось», — откровенничал Ино, — «так это то, что «вводя» громкость в начале и «уводя» в конце, можно было создать впечатление, что ты захватил часть некого бесконечного процесса.»

Для завершения пластинки Ино использовал пришедшую ему в голову идею деконструкции одной из своих любимых классических пьес — «Канона в ре-мажоре» Иоганна Пахельбеля. Эту пьесу он давно обожал за то, каким образом её элегантные, высоко эмоциональные качества были достигнуты при помощи ловкого наслоения фактически очень простых музыкальных линий — этот процесс он сам хорошо отразил в *Another Green World*. В заметках на обложке *Discreet Music* Ино описывал опус Пахельбеля как «весьма систематический канон эпохи Возрождения», таким образом пытаясь связать его с очень

непохожим «процессом», при помощи которого была получена "Discreet Music" — это был совсем другой способ «удовлетворения своего интереса к саморегулирующимся и самостоятельно возникающим системам».

Пьеса Ино делилась на три вариации — в каждой из них брался фрагмент оригинальной партитуры и его мелодические линии «перекладывались» таким образом, которого никогда не было в рукописи; всё это управлялось систематическими указаниями Ино. Прихотливые заглавия — "Fullness Of Wind", "French Catalogues" и "Brutal Ardour" — основывались на намеренно неправильном переводе французских названий с версии «Канона в ре-мажоре», выпущенной Erato Records (дирижёр Жан-Франсуа Пальяр). Хотя идея деконструкции принадлежала Ино, для её реализации он привлёк нотационные и композиторские навыки Гэвина Брайарса. «написал одну сторону *Discreet Music* — «Канон Пахельбеля» — потому что Брайан не знал, как это сделать», — утверждает сейчас Брайарс. «играл её ему на пианино у себя дома на Лэдброук-гроув, чтобы показать, как это делается.»

Брайарс фактически управлял записью 12 сентября, когда в студии Trident на Вест-Энде собрался Cockpit Ensemble, который должен был записать пьесы. Правда, Ино сидел за микшерным пультом, с указательным пальцем на регуляторе своих любимых эффектов. «Брайан имел в студии определённую ценность», — подтверждает Брайарс. «Обычно это сводилось к включению в запись массивной реверберации.»

Результаты, хотя и красиво исполненные, были неудовлетворительны и контринтуитивны. Эти алгоритмические трансформации, или «ремиксы» эпохи Ренессанса, всегда казались меньше суммы составных частей (что вообще можно сказать об очень многих ремиксах). Когда через два десятилетия альбом был впервые издан на CD, Ино вставил полную минуту тишины между заглавной вещью альбома и пьесами Пахельбеля. «"Discreet Music" — это вечерняя пьеса, а на другой стороне — которая, как мне кажется, не очень удалась — пьеса с настроением начала дождливого дня», — объяснял он Вивьен Голдман в 1977 г., и когда фанаты и критики восхищались альбомом *Discreet Music*, они обычно имели в виду его первую половину.

Альбом должен был выйти в декабре. Между тем на другой стороне Атлантики Лу Рид почти одновременно выпустил свой диссонансный, обер-металлический шумовой эксперимент (или шуточный способ выполнения условий контракта — смотря что кажется вам правдой) *Metal Machine Music*, двойной альбом

непрекращающегося, разрывающего уши усилительного фидбэка. Это был — с поверхностной точки зрения — отчуждающий, крикливый *инь* убаюкивающего гипнотического *яна Discreet Music;* оба альбома растянули «рок»-музыку на дыбе авангардного концепта. Хотя некоторые критики высокомерно фыркали на опус Ино, альбом Рида, казалось, все считали ни чем иным, как гомерической глупостью (лишь героически идущий всем поперёк Лестер Бэнгс пошёл против течения: «Как художественное заявление, альбом велик; в его гигантском ПОШЛИ ВЫ явно видна честность», — сообщил он читателям Creem). Хотя в стилистическом смысле это были полярные противоположности, оба альбома были равнозначными символами эволюции рока через двадцать лет после пришествия Элвиса Пресли.

Не удовлетворившись собственным «сделанным по заказу» диском, Ино вложил свои продюсерские и инструментальные способности в Obscure No. 4 — *New And Rediscovered Musical Instruments* Дэвида Тупа и Макса Истли. Туп был музыкальным журналистом, этнографом и членом Коллектива Лондонских Музыкантов с большой склонностью к самодельным духовым инструментам, «вновь открытым» бамбуковым флейтам и водянистой «этнической» перкуссии. «Новое» в названии альбома обеспечивал его друг Истли, известный в узких кругах кинетический скульптор. Автоматы Истли, приводимые в движение водой или заводными пружинами и имеющие такие названия, как «гидрофон» и «центрифон», лучше всего действовали как аудиовизуальные зрелища — лязгающие швейцарские шарманки, как бы родившиеся в воображении Гарри Парча или Вильфа Лунна — но и на записи в их звуке оставалось наивное громыхающее очарование. Ино сыграл на «подготовленном басу» в самой увлекательной ансамблевой пьесе альбома, сочинённой Тупом "The Divination Of The Bowhead Whale"; в ней же участвовали перкуссионисты Фрэнк Перри и Пол Бервелл, а также верный последователь лондонской экспериментальной музыкальной сцены Хью Дэвис, игравший на инструменте под названием «рашпер-арфа».

Все четыре альбома Obscure вышли 5 декабря 1975 г. (немного нашлось бы пластинок, столь не подходящих к Рождеству) первоначальным тиражом в 2000 экземпляров каждого наименования. Чтобы привлечь колеблющихся рисковых покупателей, цена была определена в скромную сумму 1,99 фунта, и цифры продаж пластинок, хоть и не попав в разряд «горячих пирожков», оказались вполне обнадёживающими. В мэйнстримовой рок-прессе некоторые критики сильно почёсывали затылки относительно *Discreet Music*, но нашлись и

такие, кто сразу был очарован пластинкой. «Это убаюкивающая красота, одновременно интимная и далёкая — как музыка, доносящаяся ночью с дальнего берега — и она имеет успокаивающий, медитативный эффект… вскоре каждая молекула в помещении была введена в состояние балетной сонливости», — мурлыкал Creem.

Первый тираж альбома был своевременно продан за две недели; ещё один исчез с прилавков за десять дней, что побудило Island настоять на том, чтобы будущие комплекты пластинок содержали как минимум один альбом «известного» артиста. Родственная связь Obscure с Island была гарантией продолжительного интереса, как заявляет Тим Кларк: «Думаю, будет справедливо сказать, что в то время на альбомах Island стояла некая «печать» — т.е. люди покупали практически всё, что выпускала компания. Примерно такую же «печать» в своё время имел такой лейбл, как Atlantic. Люди искали новых изданий Island Records — если пластинка имела какое-то отношение к компании, они шли на риск и покупали её, после чего давали музыке шанс — даже если эта музыка была очевидно некоммерческая.»

Первоначальная задумка Ино выпускать пять-шесть пластинок в год оказалась сверхамбициозной. В конце концов за три года вышли в свет восемь альбомов Obscure. Дружелюбный дух лейбла со временем также был несколько скомпрометирован. Несмотря на низкие накладные расходы и строгость со стороны фискальных органов, ни с одним артистом, записывавшимся на Obscure (по утверждению Гэвина Брайарса), не заключалось никаких контрактов — деловые отношения строились на устных договорённостях. Не было никаких формальностей — даже тогда, когда Island в 1976 г. перешёл «под крыло» крупного концерна Polygram. Эта ситуация, по словам Брайарса, вылилась в неприятные последствия: «Все мы были товарищи. Нам платили за сессионную работу, и всё. По поводу *Discreet Music* Брайан сказал, что дал мне один процент гонорара за пьесу Пахельбеля — т.е. мне причиталось полпроцента с альбома; но после первого платежа я ничего не получал, и так продолжалось восемь или девять лет. В таком же положении находились Дэвид Туп и Крис Хоббс. В конце концов мы устроили встречу с EG в Челси, чтобы попытаться в этом разобраться, но ничего не решили, и я в конце концов предпринял юридические меры против Брайана и EG.»

Эти юридические меры в конце концов кончились ничем, поскольку подлежащие выплате суммы были признаны ничтожными (хотя, с точки зрения Брайарса, сам принцип был вовсе не ничтожен). В 1990 г. Obscure No. 1 был впервые

переиздан на CD при помощи новой вышестоящей компании — Virgin. Брайарс получил маленькую добровольную выплату: «Кажется, тысячу фунтов, просто для того, чтобы всё уладить. После этого не было ничего — у меня и до сих пор нет никакого контракта.»

Несмотря на неудовлетворённость Брайарса финансовым учётом, его работа на Obscure благотворно отразилась на его карьере — как и на карьерах многих других артистов, которых выставил на всеобщее обозрение лейбл. Брайарс с удовольствием признаёт значение Ино как катализатора: «Брайан определённо многое поставил на карту. Он поддерживал нечто совершенно немодное — мы были не очень хорошо известны, и даже являлись объектами презрения со стороны музыкального истэблишмента. Эти пластинки Obscure имели большое значение — например, только из-за этого многие из нас получили возможность работать за пределами Англии. Брайан завёл нас на всякие неожиданные территории — и привёл на нашу территорию много неожиданных людей.»

Сегодня Ино дипломатично говорит о Брайарсе только в позитивных тонах: «Мне всегда нравился Гэвин, и по моему мнению, его влияние на музыкальную сцену гораздо больше, чем обычно считается.»

9. Энергия одурачивает волшебника

Наверное, всякая группа музыкантов должна повесить над собой вывеску: «Эта группа представляет собой музыкальный инструмент; так нас и воспринимайте.»

(Брайан Ино)

Некоторые говорят, что Боуи — это сплошное поверхностное стиляжничество и бывшие в употреблении идеи, но для меня эти слова звучат как определение поп-музыки. Это народное искусство.»

(Брайан Ино)

К концу 1975 г. Ино окончательно утвердил свой статус мерцающего объекта где-то с левой стороны горящего небесного свода рок-музыки. Размер его «портфеля» новаторских музыкальных проектов рос по экспоненте, несмотря на то, что напасть на «золотую жилу» ещё только предстояло. Действительно, его долгосрочный коммерческий статус всё ещё оставался неоднозначным — даже когда начали выходить первые, шумно одобрительные рецензии на *Another Green World*. Этот альбом был до сих пор самым дорогим и наиболее трудоёмким студийным проектом Ино — антитезой сделанному на Грэнталли-роуд *Discreet Music*. При домашней записи технические ресурсы были неизбежно ограничены, зато практически нулевые накладные расходы давали почти безграничное творческое время. Island уже давно перестали давать Ино бесплатный доступ на Бейсинг-стрит, и чем более студия становилась для него «орудием композиции», тем выше было бюджетное давление. Постоянное наблюдение за часами нисколько не способствовало экспериментам, основанным на «пробах и ошибках», из которых получилась его пока лучшая работа. Отдавая себе отчёт во всём этом, Ино начал исследовать возможность нахождения устроенного специально под него объекта для записи.

Сговорившись с мыслящими таким же образом (и тоже не имеющими своих студий) Филом Манзанерой и Робертом

Уайаттом, Ино начал выдвигать планы относительно устройства рабочей студии на западе Лондона, предназначенной главным образом для работы этой троицы и выбранных ею авангардистов. Ино описал продвижение этого проекта в письме Уайатту, датированном осенью 1975-го (грамматика Ино сохранена):

«Дорогой роберт,

Так как я несколько дней тебя не увижу, я решил написать тебе о том, что у нас происходит. Кажется, я нашёл очень приличную студию недалеко от Куинсуэй. Она уже наполовину построена — владельцы недвижимости начали строительство, но бросили проект из-за нехватки средств. Здание заложено на бетонном фундаменте — в этом не может быть сомнений…»

Вспомнив свои кэмберуэллские времена, Ино начал делать запасы студийной аппаратуры, и «положил глаз» на микшерный пульт, которым располагала студия на Бейсинг-стрит. Как он объяснял в письме Уайатту, практические планы уже переплелись с концептуальными проектами:

«…Единственная серьёзная аппаратура, которой до сих пор нехватает студии — это 16-дорожечный магнитофон и пара микрофонов. Так что если всё пойдёт хорошо, я надеюсь, что к концу февраля или даже раньше студия будет готова к работе. Видимо, сейчас очень легко будет сделать строительную работу, так как строители из-за экономического спада не особенно заняты… Для ввода студии в эксплуатацию мне хочется устроить мощную двухнедельную работу — чтобы там находилась постоянная группа людей, и мы выдавали бы музыкальные идеи, как мозговой центр. Если из этого что-то выйдет, я в конце концов издам это на Obscure; если нет — тогда неважно.»

Пока Ино обдумывал будущее этой звуковой лаборатории, в прессе продолжали появляться пылкие рецензии на его предыдущие работы. Джон Мендельсон заявлял в Phonograph Record: «Наверное, первый раз на этих святых страницах я совершенно серьёзен, когда говорю, что *Another Green World* прекрасен и достоин немедленной инвестиции со стороны любого, кому хоть немного нравятся P. Floyd, Кевин Эйерс и подобные им типы.» Дальше он предположил, что «мире, лучшем чем тот, в котором нам с вами выпала злая судьба жить, "I'll Come Running" была бы лучшей сорокапяткой, чем "Love Will Keep Us Together" [хит Captain & Tenille сочинения Нила Седаки].»

Американские критики также продолжали хвалить *Another Green World*. В статье об Ино, вышедшей в следующем году в Rolling Stone, Чарли Уолтерс — несмотря на недовольство «кабацким» звуком драм-машин — был явно восхищён смелым композиционным подходом Ино: «Ино упорно рискует, и то, что

эти риски столь неизменно оправдываются, есть крупный триумф. Обычно меня приводят в содрогание такие определения, но *Another Green World* в самом деле значительная пластинка — и к тому же просто блестящая.»

Для многих — и не в последнюю очередь для Дэвида Энтховена — *Another Green World* ознаменовал собой высшую точку сольной карьеры Ино: *«Another Green World* — это грандиозная пластинка и сегодня она не менее актуальна, чем когда бы то ни было. Мне кажется, зря он не сделал ещё что-нибудь подобное. По-моему, больше он уже так высоко не забирался. Я знаю, что могу поставить первые три сольных альбома Ино когда угодно, и все всегда говорят: «Что это — это же великолепно?» И *Another Green World* — лучший из этой пачки.»

Альбом был выпущен в ноябре 1975 г., в сразу узнаваемой обложке, на которой был помещён фрагмент стилизованной под Ренессанс картины-диорамы Тома Филлипса *По мотивам Рафаэля*. Филлипс с радостью согласился предоставить свою картину для обложки, но удивился, когда обнаружил, что она была жестоко урезана и в оформление попала лишь её деталь. На оборотной стороне фотопортрет, сделанный Ритвой Саарикко (на котором её коротко постриженный приятель без рубашки читает книгу в мягкой обложке) представлял нового, непринуждённого, судя по всему умеренного Ино, совершенно не напоминающего того ненормального андрогина, который украшал собой обложки предыдущих пластинок.

Хотя в то время это не было очевидно ни для кого, кроме наиболее информированных наблюдателей, в ноябре 1975-го можно было видеть небольшой, но исключительно важный поворот эволюционного колеса популярной музыки. Рок начал двигаться в противоречивых направлениях — с одной стороны, он начинал стремиться к воссоединению со своими корнями, с другой — поддаваться нарочито хвастливому самопотворству. Например, в этом месяце Боб Дилан, как цыган, спонтанно блуждал со своим шоу *Rolling Thunder Revue* по туманным городкам Новой Англии, в то время как Старая Англия преклоняла колени перед квазиоперным кичем «Богемской рапсодии» Queen, которая тогда начинала своё долгое царствование на вершине списка сорокапяток. Тем временем из безвестности городских подвалов начинал пробиваться на свет выглядящий на этом фоне сильным контрастом музыкальный примитивизм.

В Нью-Йорке недавно появилось на свет такое явление, как самодельная «независимая» сорокапятка. Семидюймовка Патти

Смит "Hey Joe"/"Piss Factory", основанная на рок-поэзии, возникла на самодельном лейбле Mer в 1974 г.; в августе 1975-го вышла низкокачественная песня Television "Little Johnny Jewel". Широко обсуждавшееся послание с сомнительным звучанием, но неоспоримым стилем было записано на двухдорожечный магнитофон на репетиционном чердаке Патти Смит и выпущено на бесконечно малом бутик-лейбле Ork менеджера Television Уильяма Терри. В ноябре компания Arista выпустила дебютный альбом Смит — продюсированный Джоном Кейлом *Horses*. Это было вкусоочистительное заявление, в котором на фундаменте сырого, нутряного гаражного рока возвышались элегантные постройки символической поэзии. Сплав блейковских рапсодий и битнического хладнокровия на *Horses* заставил критиков сравнивать Патти Смит с Диланом в его зажигательном блеске 60-х гг. Также в ноябре Ramones выдали "Blitzkrieg Bop" — свой прославленно элементарный дебютный сингл, ставший буйным предвестником грядущего поворота рока на 180 градусов. В Лондоне не менее зловещие Sex Pistols дебютировали на сцене Колледжа Св. Мартина на Черинг-Кросс-роуд.

Пока подготавливалось всё это сотрясение тектонических плит рока, Ино снимал сейсмические показания совсем в другой плоскости. Как только за разбитые электрогитары схватились общепризнанные немузыканты (и начали писать песни, в которых они издевались над всё более раздувавшимися условностями рока 70-х), Ино практически совсем снял руку с первобытного рок-пульса и начал вообще отказываться от стихов. Когда-то он провозглашал рок важнейшим средством художественного самовыражения того века, но теперь его отношения с роком стали довольно неопределёнными. *Another Green World*, появившись в этот переломный момент для музыки 70-х, не был ни подтверждением старого порядка, ни предвестником нового. Вместо этого он занял совершенно особую позицию — удалённую не только от тогдашних музыкальных течений, но и находящуюся в скромном отдалении от остальных произведений своего автора. *Another Green World* сам по себе был «небесным телом». Соответственно, по долговременному почтению от критиков он превосходил любую другую сольную пластинку Ино (хотя впоследствии к этому уровню приблизился альбом *Music For Airports)*. Почти через десятилетие после его выхода — но ещё до того, как списки «лучших» стали непременным атрибутом музыкального журнала — NME опубликовал специальный материал, озаглавленный «100 любимых альбомов всех времён наших журналистов»; это был не столько нагоняющий сон заполнитель журнальных колонок, сколько вполне серьёзная

ревизия тогда тридцатилетнего рок-наследия. *Another Green World* был единственным альбомом Ино, попавшим в этот элитный каталог — он разместился на вполне приличной позиции 41 между *Trout Mask Replica* Капитана Бифхарта и *This Year's Model* Элвиса Костелло. Примечательно, что высшее место, занятое альбомом Roxy Music, было 56-е (это был сделанный с участием Ино *For Your Pleasure)*.

Аплодисменты альбому впоследствии стали поступать из разных мест; его привлекательность оказалась уникально долговечной. Дэвид Боуи назвал его «сверхъестественным». В конце 90-х Ино доставил немалую гордость тот факт, что эрудит фанк-попа Принц назвал *Another Green World* в числе своих ключевых первоначальных вдохновений. Он ответил на комплимент, определив Принца как «любимого продюсера этого продюсера».

В промежутке между датами издания *Another Green World* и *Discreet Music* Island санкционировали ещё одну имеющую отношение к Ино пластинку — второй альбом Фриппа и Ино *Evening Star*. Турне в его поддержку запланировано не было, поскольку Фрипп недавно объявил о своём «уходе» из музыки, чтобы посвятить себя духовным занятиям в Международной Академии Непрерывного Образования Джона Г. Беннетта, которая располагалась в деревенском доме в Шерборне, Глостершир. Там он предавался мыслям о том, чтобы стать священником.

Evening Star, составленный из прозрачной синтезаторной петли и гитарных этюдов, записанных дуэтом прошлой весной, был звучным компаньоном для *Discreet Music* и *Another Green World*. Одна из вещей, "Wind On Water", наполненная фрипповской свободной гитарной игрой, была записана живьём на серьёзно урезанном выступлении в парижской «Олимпии» в мае 1975-го; пьеса "Wind On Wind" должна была быть знакома владельцам Obscure No. 3. Милая заглавная вещь чем-то напоминала наиболее медитативные моменты Cluster — стремительная соло-гитара Фриппа исполняла роль виолончельных глиссандо. По контрасту, 28-минутная, занимающая всю вторую сторону пьеса "An Index Of Metals" представляла собой беспокойное марево диссонансных навязчивых синтезаторных звуков и непрекращающихся взвизгов искажённой гитары — коварно-тревожный противовес рапсодической "The Heavenly Music Corporation".

Альбом был весьма привлекательно оформлен — на обложке помещалась одна из любимых Ино работ Петера Шмидта (далёкий остров в томном тропическом закате), а на обороте красовалась непостижимая фотография неких «Родни Фрока» и

«Капитана». Это было ещё более убедительное свидетельство эстетического увлечения Ино музыкой «низкого горизонта событий». То, что альбом получился изысканно красивым без отклонений в сторону бесцветных банальностей того, что впоследствии стало называться музыкой «нью-эйдж», можно приписать большому здравомыслию его создателей. Действительно, *Evening Star* стал вершиной совместного творчества дуэта и остаётся несправедливо недооценённым бриллиантом раннего периода Ино; «хороший альбом для того, чтобы «отъехать» и затеряться в гудящей зоне», — высказался один американский рецензент в 1976 г., безыскусно споткнувшись об непременное условие амбиентной музыки.

Несмотря на то, что 1975 год начался не совсем удачно, для Брайана Ино он оказался вполне благоприятным. В последовавшие месяцы у него родилось истинное изобилие нового материала, который, в общем и целом, являлся неопровержимым «заявлением о намерениях». Эта музыка, как ртуть, проскальзывала в разломы между роком и авангардной композицией, двигаясь по течению, равноудалённому от краут-прихотей и прог-напыщенности. Большая её часть, рождённая из muzak-прагматизма и кейджевских провокаций, была — как тот удачный шум, услышанный Ино в тот дождливый февральский день на Грэнталли-роуд — утончённой, невесомой и глубоко действующей на настроение слушателя. Хотя он до 1978 года не называл свою музыку «амбиентной», продукция Ино 1975 года фактически дала определение той «печати», смысл которой мы до сих пор прекрасно понимаем, когда в описании музыки встречается прилагательное «иноподобная».

1976 год оказался не менее благоприятен — на его протяжении Ино расточал свою энергию более широко, чем когда-либо. Ещё находясь под приятным впечатлением от положительной реакции, сопутствовавшей *Another Green World*, он получил предложение от только начинающих «оперяться» кинорежиссёров Пола Хамфресса и Дерека Джармена. Они оба были сражены наповал последними работами Ино, а теперь искали подходящую сопроводительную музыку для только что снятого совместного художественного фильма *Себастьян*.

Джармен, выпускник художественного отделения Слейдской Школы Искусств и яростный эстет, был художником в балете Фредерика Эштона *Джазовый календарь* и работал над художественным оформлением фильма Кена Расселла *Черти*. Он вращался в тех же — по большей части гомосексуальных — кругах, что и архитектор, художник и скульптор Эндрю Логан, и жил тем, что липло к нему в полузаброшенных складских

помещениях на Пристани Батлера у самого Тауэрского моста. Помимо прочего, Логан был владельцем восхитительно «голубого» конкурса «Альтернативная Мисс Мира» — пародийного шоу красоты, в общих чертах основанного на собачьем шоу Crufts. Логан производил скандальное впечатление тем, что вёл это мероприятие, одетый в невероятные гермафродитские костюмы, напоминающие результат причудливой игры в «последствия» — он был разделён буквально посередине: наполовину мужчина, наполовину женщина. Ино регулярно посещал конкурс AMM (в *Годе с распухшими придатками* он рассказывает о прекрасном вечере на шоу 1995 года), и на представлении 1975 года он — вместе с зарождающимися панк-импресарио Мальколмом МакЛареном и его партнёршей по бутику Sex Вивьен Уэствуд — входил в красочную свиту Логана (в которой также присутствовали Дерек Джармен и немалая часть съёмочной группы их с Полом Хамфрессом фильма).

Себастьян представлял собой гомоэротический киногимн, снятый по мотивам мученической истории Св. Себастьяна (III век н. э.) — капитана преторианской гвардии, начавшего обращать язычников в христианство — наказание за это (он был привязан к столбу и расстрелян из луков после некого подозрительно чудесного излечения подагры) было одним из наиболее регулярно изображавшихся традиционных сюжетов в истории западной религиозной живописи. Фактически фильм был эзотерически-гомосексуальным арт-хаус-ответом на стереотипы «мечей и сандалей»; в нём римские центурионы сидели на далёком пустынном аванпосте, их разговоры велись на аутентичном сленге, или «собачьей» латыни (соответственно, это единственный когда-либо выпущенный британский фильм с английскими субтитрами), и ему требовалась музыка, способная усилить эффект от перемежающихся долгих выжженных солнцем пейзажей, мерцающих заводей, пламенеющих скал и бронзовых переплетённых конечностей. Обрадованный приглашением, Ино пообещал всё сделать, и у себя дома записал несколько минималистских пьес на синтезаторе VCS3 — звучный гул и медленные, изменчивые минорные фигуры, увенчанные реверберацией[57].

Напоминая прозрачные, однако утончённо-острые качества "Spirits Drifting" или "Evening Star", иновские неотчётливые, смутно зловещие синтетические штрихи хорошо подошли к живописной кинематографии Джармена, так подчеркнув чувственную странность фильма, как едва ли удалось бы оркестровым инструментам (и даже настоящим римским лирам и

китарам). Общий бюджет *Себастьяна* составлял ничтожную сумму в несколько тысяч фунтов, но Ино был согласен взяться за эту работу за крошечное вознаграждение — он был рад очередному предлогу для создания скромной, пробуждающей чувства инструментальной музыки. Его неиспользованный/нереализованный талант саундтрек-композитора вскоре — к удовлетворению EG — проявился в более полной форме. Действительно, проект *Себастьян*, несколько других мелких коммерческих сопоставлений (в том числе не в малой степени широкомасштабное использование пьесы "Another Green World" в программе BBC «Арена») и приглашение промеж делом написать музыку для постановки пьесы американо-израильского драматурга Алана Друри *Воробьиное падение* в Хэмпстедском Театре — всё это убедило Ино и его менеджеров в том, что как бы ни были концептуальны или «ненормальны» его инструментальные пьесы, в атмосферной музыке был коммерческий потенциал — неожиданный горшочек золота на конце радуги новаторства.

Чтобы закрепить успех, Ино запланировал коллекцию коротких пьес, как уже существующих, так и вновь записанных; фактически альбом-библиотеку, состоящий из готовой музыки настроения, предназначенной для использования в кино, театре и на телевидении (или, как называл это сам Ино, «саундтреков к воображаемым фильмам»). Поскольку он терпеть не мог, чтобы материал пропадал зря, он также смотрел на этот проект как на средство переработки кое-каких из многих отброшенных обрывков, родившихся на продолжительных сеансах записи для *Another Green World*. В рецензии на последний альбом Джеймс Уолкотт из Creem уже подмечал кинематографический потенциал Ино: «Все эти музыкальные пьесы краткие, острые и визуально суггестивные, как моменты, украденные из некого фильма — так сказать, акустические клипы.»

Эта коллекция, недвусмысленно названная *Music For Films* (на её обложке впервые перед титром «Ино» появилось имя «Брайан»), была отпечатана первым тиражом в 500 экземпляров и в июне разослана кинопроизводственным компаниям. В этом прототипе — причём имеющем большие отличия — того альбома, который два года спустя EG выпустили под тем же названием коммерческим тиражом, лучшие места из *Another Green World* и *Evening Star* сочетались с фрагментами из саундтрека *Себастьяна*, тремя пьесами из *Воробьиного падения* и другими новыми и сделанными заранее набросками. Таким образом импрессионистские, не требующие объяснений этюды типа "Empty Landscape", "Spain" и "Marseilles" стояли рядом с

таинственными тонами *Себастьяновских* виньеток "Inland Sea" (здесь эта пьеса называлась "From The Coast"), "Quartz" (она же "Northern Lights") и "Final Sunset" и пьесами, воссозданными из набросков, сделанных летом 1975-го на Бейсинг-стрит — например, скользким одноминутным басовым проигрышем Перси Джонса "A Measured Room" (под ранним названием "Fuseli") и обласканной Фриппом пьесой "Slow Waters". В "Two Rapid Formations", ещё одной изъятой из *Another Green World* вещи, на фоне «координатной сетки» вздымающихся, вздыхающих синтезаторов и щебечущих гармоник, были заметны райд-тарелки барабанщика Fairport Convention Дэйва Мэттекса и альт Джона Кейла. Помимо этого, острая и чувственная тремоло-тема "Melancholy Waltz" и напряжённые, не имеющие разрешения аккорды "Shell" представляли собой не совсем прямолинейные, но от этого не менее убедительные доказательства всё растущей склонности Ино к запечатлению некого настроения с минимальным количеством используемых ингредиентов.

Проект *Music For Films* в конце концов оказался весьма выгодным делом — многие вещи в последующие годы были использованы в кино и телевизионных документальных фильмах, тем самым обеспечив Ино и EG понемногу, но постоянно «капающий» доход. Ино реалистично смотрел на полезность этих экспериментальных виньеток: «знал, что если выпустить пластинку [состоящую из этих вещей] в тогдашнем критическом климате английской рок-журналистики, тебя порвут на части, потому что всё это так не соответствовало тому, что тогда происходило — эти маленькие обрывки того или другого настроения, причём очень неагрессивные и ненаступательные.» Правда, со временем пришло и оправдание такого подхода. «Одна из этих вещей около 25-ти раз использовалась в разных программах», — сказал он Энди Гиллу из Mojo. «Она продолжается примерно 30 секунд, и делал я её примерно столько же.»

Естественно, EG были вне себя от радости, как и свидетельствует Дэвид Энтховен: *«Music For Films* оказался величайшим сэмплер-альбомом всех времён. Это была прекрасная идея — и идеальный способ донести музыку Ино до рекламного мира и т.д. Замысел принадлежал исключительно Брайану. Он был поистине великолепным торговцем. Уверен, что я просто сказал: «Отлично, я не против.»»

Тем долгим жарким летом 1976 года в Британии пользовались спросом капающие потоки совсем другого рода. На протяжении нескончаемых четырёх месяцев лазурных небес и сироккоподобных южных ветров большинство жителей страны

изнемогало от странной, почти средиземноморской истомы. Это было время нормирования подачи воды, нашествий любопытно злобных божьих коровок и неистово-быстрых западноиндийских игроков в крикет, отбрасывающих английских отбивающих на дальние углы полей, выжженных до цвета сахарского песка. Ненормальности не ограничивались спортом и метеорологией. В июле НАСА объявило об обнаружении «лица на Марсе» — горного массива в марсианском регионе Cydonia Mensae, имеющего вид, сверхъестественно похожий на человеческое лицо. Как бы для того, чтобы подтвердить прекращение действия обычных законов, в августе непоколебимо надёжный механизм башенных часов Вестминстерского дворца испустил дух, и их знаменитый колокол — Биг Бен — прекратил издавать свой знакомый четвертьчасовой бой впервые со времён царствования Королевы Виктории. Ощущение волшебства рассеялось несколько позже, когда в том же августе культурная гармония ноттинг-хиллского карнавала была омрачена насилием и необузданным столкновением между местной чёрной молодёжью и неуклюжей столичной полицией. В сентябре, в ответ на подобные события, начало действовать движение «Рок против расизма» — что, несомненно, было подстёгнуто пьяной сценической проповедью рок-звезды Эрика Клэптона; в ней он хвалил дискриминационные взгляды члена Парламента от партии тори Энока Пауэлла и предупреждал о том, что Британия превращается в «чёрную колонию» — пример бесстыжего лицемерия со стороны человека, чья карьера была основана на «колонизации» афро-американского блюза.

Действительно, со стороны казалось, что музыкальный саундтрек этого лета сюрреального оцепенения и знойного непостоянства не поспевал за событиями. В конце концов, эта эпоха была отмечена банальными, но продающимися в громадных количествах такими первыми местами списка сорокапяток, как "Combine Harvester" The Wurzels и "Don't Go Breaking My Heart" Элтона и Кики. Однако под покровом внешнего благополучия окостеневшие структуры поп-музыки уже были готовы взорваться.

Упорно игнорируя торжества по случаю 200-летия США, которым предавались большинство их сограждан, 4 июля 1976 г. питомцы CBGB Ramones дебютировали в Лондоне в качестве разогревающей группы для Flamin' Groovies в Чак-Фарм-Раундхаузе; в процессе они оплодотворили нарождающийся английский панк своим стихийным «циркулярно-пиловым» семенем. В сентябре панк-фестиваль «100 клубов» дал настоящий старт британской панк-сцене — на той же самой площадке на Оксфорд-стрит, где любопытной музыкальной прессе впервые показались Roxy Music. В клубах рычащий неприкрашенный ритм-

энд-блюз групп с Кэнви-Айленда Eddie & The Hot Rods и Doctor Feelgood пересекал пренебрежимо узкую границу между укоренившимся в Англии паб-роком и эмбриональным панком, осыпая своими худосочными ударами обречённо-раздутый живот прог-рока.

Пока бушевали эти липовые панк-войны, Ино возвращался в студию. По практическим и финансовым причинам проект студии звукозаписи с мистерами Уайаттом и Манзанерой был приторможен, и с конца весны Ино заходил в знакомые окрестности Бейсинг-стрит, чтобы вновь начать экспериментировать — опять с Реттом Дэвисом за микшерным пультом. Пора было записывать и вторую серию альбомов Obscure. Первый номер — Obscure No. 5, *Voices And Instruments* был посвящён британскому саксофонисту-экспериментатору Джену Стилу и как нельзя лучше *малоизвестным* вокальным пьесам Джона Кейджа. Ино был большим поклонником творчества Стила — его шепчущее произведение "Distant Saxophones" было ещё одной значительной прото-амбиентной пьесой. Кейджевские фрагменты должны были быть с радостью исполнены Робертом Уайаттом, калифорнийской джазовой клавишницей Карлой Блей и гитаристом Фредом Фритом — и должны были служить доказательством того, что кейджевская методология «процесс выше результата» время от времени может проявляться в музыке, производящей впечатление обманчивой доступности.

На пластинке Obscure No. 6 были записаны минималистские композиции бывшего коллеги Ино по Portsmouth Sinfonia Майкла Наймана. Это была первая записанная работа малоизвестного тогда композитора. Ранее в этом году Наймана, который пока был главным образом музыкальным критиком, попросили стать гостем-редактором специального выпуска журнала Studio International, посвящённого современной музыке. Он в свою очередь попросил Ино что-нибудь написать для журнала, и тот сочинил длинную статью под заголовком «Создание и организация художественного разнообразия». В этой диссертации связывались воедино многие темы, которые Ино излагал в своих случайных лекциях в художественных школах; она во многом основывалась на трудах Энтони Стаффорда Бира, чьи книги о кибернетике, организации рабочего места и непротиворечивых системах (в особенности *Мозг фирмы: Управленческая кибернетика процесса организации)* Ино читал на сон грядущий.

В своём трактате Ино соглашался с определением «эвристики», данным Стаффордом Биром, как «набора инструкций для достижения некой неизвестной цели при помощи исследования, которое постоянно или повторно оценивает

продвижение к цели согласно некому известному критерию». Другими словами, это формализация иновского (вдохновлённого Джоном Кейджем) подхода «создать параметры, начать, посмотреть, что получится». В другом месте своего эссе Ино отвергал традиционную иерархическую структуру оркестра, сравнивая её с устаревшей структурой военного командования, и выдвигал идею, что ансамблевые иерархии представляют собой микрокосмы классовых систем того общества, в котором они существуют. Фактически это была академическая формализация мягко подразумеваемого переворота иерархии с ног на голову, имевшего место в Portsmouth Sinfonia. Ино также ссылался на «Параграф 7» из *The Great Learning* Корнелиуса Кардью (на выпущенной в 1971 г. фирмой Deutsche Grammophon записи этой пьесы Ино впервые появился на записи) и цитировал *Страсть человека к хаосу: Биология, поведение и искусство* — книгу литературного теоретика Морса Пекхема, которому искусство виделось «безопасной» ареной, в которой можно разрешить противоречия и проблемы реального мира. Эта гипотеза была глубоко дорога Ино, и он часто повторял её в своих интервью на протяжении последующих десятилетий. В *Годе с распухшими придатками* Ино перепечатал статью из Studio International, добавив предупреждение, что первоначальное её заглавие «вводило в заблуждение», и что статья «не очень хорошо написана, но идеи, по-моему, до сих пор справедливы».

Майкл Найман — сам фанатичный приверженец музыки, производимой при помощи систем (благодаря раннему знакомству с фазовыми пьесами Стива Райха) — в целом соглашался с пафосом Ино. В 1974 г. он опубликовал книгу *Экспериментальная музыка: Кейдж и остальные*, довольно сухой обзор современных авангардных композиторов — однако теперь находился в процессе отказа от критического сочинительства и закладки основ своей собственной карьеры в минималистской композиции.

В записях Наймана на Obscure, вышедших под названием *Decay Music*, музыка рассматривалась как простой математический процесс. Первоначально задуманная (но не использованная) в качестве саундтрека к короткометражному арт-фильму Питера Гринуэя (так в тексте, Greenway. — ПК) о числах от 1 до 100, не требующая объяснений вступительная пьеса "1-100" представляла собой медленный, растянутый каскад фортепьянных аккордов, отражающих арифметический сюжет фильма. Это был минимализм в его аскетической крайности; к этому подходу пьеса "Bell Set No. 1" для колоколов, треугольников, гонгов и тамтамов добавляла лишь очень немного

красок. Третья пьеса "1-100 (Faster Decay)" была просто ускоренной версией вступительной вещи (возможно, что этому фокусу Ино научился у Neu! которые не возражали против варьирования скоростей существующих записей для заполнения альбома). В заметках для CD-переиздания *Decay Music* (2004) Ино называет творчество Наймана «ясным примером нового композиционного подхода — элегантной связки множества носившихся тогда в воздухе идей ради достижения неожиданно «классического» результата».

Заместитель Ино по Obscure Records Гэвин Брайарс имеет совершенно противоположное мнение об Obscure No. 6: «Сделанный им на Obscure альбом невероятно тривиален — он проигрывает эти аккорды, и всё… Найман начал писать музыку, потому что он работал у Стива Райха кем-то вроде агента, и увидел, что в материале Стива играется некий маленький элемент, а потом вновь и вновь повторяется с некоторыми изменениями в процессе — а потом многие это слушают и говорят: «Здорово!»»

Вскоре найматовские экстраполяции «маленьких элементов» Райха вызвали подобные возгласы у великого множества людей, особенно когда в следующем десятилетии его саундтрек-«печать» стала неотъемлемой частью визуально ярких и становящихся всё более популярными художественных арт-хаус-фильмов Питера Гринуэя. Это стало, среди прочего, доказательством кураторского предвидения Ино — как бы ни порицал всё это Брайарс.

Ничего подобного такой критике не досталось пластинке Obscure No. 7 — *Music From The Penguin Cafe* группы Penguin Cafe Orchestra. На ней Ино был лишь исполнительным продюсером (на этот раз он устранился от записи, которая происходила в разных домашних и студийных условиях, а руководил ею клавишник PCO Стив Най, когда-то бывший звукорежиссёром у Roxy Music), а дебютный альбом группы был детищем мульиинструменталиста и одарённого аранжировщика Саймона Джеффеса. В напоминающей Ино манере, Джеффес, отходивший на юге Франции от последствий пищевого отравления, вообразил «диких, свободных жителей гор, создающих тонкие, напоминающие грёзы звуки». Ему захотелось создать ансамбль, способный воплотить в реальность такую музыку. Эксцентричная, хитро переплетённая инструментальная работа PCO оказалась самой доступной и доходной музыкой в каталоге Obscure, и труппа Джеффеса приобрела внушительную международную культовую популярность (в Японии они даже стали небольшими звёздами). Хотя Джеффес скончался в 1997 г., его лёгкие, но богатые мелодиями песенки до сих пор продолжают становиться

неожиданными и приятными находками для создателей телевизионной рекламы и документальных фильмов.

Для выпуска на Obscure обсуждались кандидатуры и других композиторов (многие из них предложил Гэвин Брайарс), но пластинок не получилось. Одним из этих композиторов был оплот Scratch Orchestra Ховард Скемптон — его "Humming Song" одно время стояла в графике записи. Эта пьеса, занесенная в Scratch-антологию, была хорошо известна Ино. «Не знаю, почему ничего не получилось с записью», — довольно уныло признаётся сегодня Скемптон. «Наверное, для неё не было чёткого контекста…»

Гэвин Брайарс надеялся с помощью Obscure представить миру нескольких калифорнийских композиторов, которых он слышал во время своего длительного американского «отпуска», но уговорить Ино оказалось не так легко: «ставил Брайану множество других вещей, которыми он не хотел заниматься — особенно открытую мной музыку с Западного побережья. Там были вещи Джеймса Тенни, Инграма Маршалла, Дэниела Ленца, Майкла Байрона и других. Джеймс Тенни показался ему слишком сложным, но я думаю, что если бы мы вместе поработали подольше, то сделали бы пластинку Инграма Маршалла, а может быть, и кого-нибудь ещё…»

Правда, Брайарс предложил одного композитора, чья музыка тут же очаровала Ино: это был Гарольд Бадд. Выросший в городе на краю Мохавской пустыни и окончивший композиторский факультет университета Южной Калифорнии, Бадд начал свою музыкальную жизнь как диссонансный, монотонный модернист, вдохновляемый звуком пустынного ветра, гудящим в телеграфных проводах недалеко от дома его детства. После перерыва, во время которого он преподавал в Калифорнийском институте искусств, Бадд вернулся к музыке уже с новой эстетикой. Он объявил, что «восстаёт» против отталкивающих тональных рядов шёнберговского сериализма и стал предлагать слушателям медитативную, сознательно красивую музыку, в которой любовь к трансцендентному джазу сочеталась с гамеланоподобными импровизациями и щедрым хоральным мелодизмом. Среди первых написанных в новом стиле композиций Бадда были две пьесы подлинного религиозного благозвучия: имеющая отношение к Корану "Bismillahi Brahmani Rahim" и успокаивающая бессловесная хоральная вещь "Madrigals Of The Rose Angel", которая частично уже была кое-как записана на концерте в Уэсли-колледже, Коннектикут, причём записи частным порядком распространялись среди знатоков. И Гэвин Брайарс, и Майкл Найман получили по экземпляру, и, разумеется, в конце концов

кассета попала в руки Ино.

Ино восторженно принял журчащие мажорные септаккорды Бадда на электропианино, нежные отливы альт-саксофона Мариона Брауна и рапсодические хоральные напевы — и тут же начал действовать. «Однажды вечером Брайан позвонил мне домой в Калифорнию и спросил, такую ли музыку я всегда сочиняю», — вспоминает Бадд. Их чувство было обоюдным. Когда вскоре после этого Бадд и саксофонист Марион Браун (за счёт Ино) прилетели в Лондон записываться на Бейсинг-стрит, Бадд объявил, что ему очень приятно найти товарища в области музыкальной чистоты. «Даже через тридцать лет», — признаётся сегодня Бадд, — «помню, как Брайан поздно вечером у себя дома начал ставить мне пластинки Фриппа и Ино. Для меня это была некая параллельная вселенная — до этого я наивно считал, что я такой один… Этот дар судьбы я никогда не забуду.»

На Obscure-альбоме Бадда, кроме самого композитора и Мариона Брауна, должен был играть ансамбль из 16-ти человек — в том числе женский вокальный секстет, Гэвин Брайарс и Майкл Найман на маримбе, глокеншпиле и челесте, а также продюсер записи Брайан Ино, который добавил монотонный вокал к последней из четырёх композиций Бадда — блаженной импровизации на фортепиано "Juno". «Брайан, безусловно, руководил всем», — вспоминает Бадд, — «самом лучшем смысле. То есть, он точно знал, что ему нужно и кто может это сделать. Вы представить себе не можете, как я был поражён, когда вошёл в студию и увидел перед собой этот огромный массив экзотики: маримбы, глокеншпиль, арфу, гонги, женский хор и всё прочее… Вокал исполнялся всеми — в том числе мужчинами-перкуссионистами и Брайаном — не пел, наверное, только я…»

Законченный альбом, получивший название *The Pavilion Of Dreams*, должен был стать десятым и последним выпуском серии Obscure. Но прошло полных полтора года, прежде чем он появился на прилавках магазинов — поскольку «портфель» собственных обязательств Ино всё распухал, выпуск других записей, назначенных для последней пачки Obscure, постоянно откладывался. Те издания лейбла, которым удалось выйти в мир, продолжали пускать лёгкую рябь по эзотерической местности, ограниченной роком и современной классической композицией, но — за исключением альбомов *Discreet Music* и *Music From The Penguin Cafe* — не до такой степени, чтобы название Obscure кому-то показалось неправильным.

Тем временем, музыкальные чудища 1976 года — Led Zeppelin, Queen, Род Стюарт и пр. — продолжали пастись в верхних эшелонах альбомных списков, в которые не попадало

больше ничего, кроме участников непринуждённого праздника ностальгии, устроенного фирмой EMI в формате дешёвой и весёлой серии сборников *Golden Great* и похожих собраний величайших хитов от артистов типа Роя Орбисона, Перри Комо, Слима Уитмена и The Stylistics. Однако в этом душном воздухе назревала перемена; скорый натиск панка уже чувствовался в лихорадочных репортажах с Восточного побережья Америки и во всё более возбуждённом шёпоте о «Великой новой клубной сенсации» (по выражению на рекламном плакате представления 1976 г. в лондонском Лицеуме) — это были Sex Pistols.

Наполненный схожей энергией — хотя и пользующийся более сложной палитрой — гитарист Roxy Фил Манзанера мечтал о новой группе, которая вернула бы рок к его кайфовым, инстинктивным основам. Названная по имени банды «центрального ствола», буквально явившемуся во сне накачанному опиатами Ино в нью-йоркской квартире ещё в 1973 г., и впоследствии увековеченном в совместном его и Манзанеры сочинении "The True Wheel", 801 должна была стать арт-рок-супергруппой, созданной для заполнения пустот рабочего графика. Таковая пустота появилась у Roxy Music, которые — закончив гастроли в поддержку их альбома 1975 г. *Siren* — приостановили свою деятельность. Звезда Ферри и компании уже некоторое время шла на убыль. «Roxy стали неэффективным упражнением в самопародии», — придирался к ним в NME Ангус Маккиннон. Сольная карьера Ферри пребывала в более крепком здоровье, и по его предложению, группа самораспустилась, чтобы её члены могли заняться своими собственными проектами.

В июле не занятый ничем другим Фил Манзанера начал воплощать в жизнь проект 801 и принялся набирать для него группу. Первым был завербован грозный коллега по Quiet Sun Билл Маккормик со своей бас-гитарой; вскоре за ним последовали бывший клавишник Curved Air Фрэнсис Монкман и сессионный барабанщик Саймон Филлипс. Когда Манзанера поделился своей идеей с Ино, то был удивлён восторженной реакцией своего старого коллеги. Ино захотел войти в состав группы на том условии, что в ней будет определённое количество экспериментов и что всё это будет забавно — последняя перспектива была подкреплена приглашением в 801 его старого товарища по гастролям и оригинального слайд-гитариста Ллойда Уотсона.

Чтобы возбудить процесс творчества, вся эта толпа отправилась в дом неподалёку от Ладлоу, Шропшир, рядом с границей Уэльса — пьяная солнечная неделя была проведена в раздумьях над программами концертов и в прогонах старых

каталогов Ино и Манзанеры; пробовались также несколько кавер-версий чужих песен. Приближение даты открытия престижного Рединского рок-фестиваля (он должен был состояться в августе) ускорило принятие решений, и соглашение о материале было своевременно достигнуто — баланс сильно смещался в сторону песен Ино (к тому же он, в приступе нетипичного для него бахвальства, согласился исполнить большинство главных вокальных партий). Завершили репертуар сочинённые вместе с Манзанерой песни типа "Miss Shapiro" и несколько сольных номеров Манзанеры и Quiet Sun.

После этого начались интенсивные репетиции на базе Island в Хаммерсмите; Ино и Уотсону пришлось мужественно побороться с запутанными римтическими размерами, характеризовавшими материал Quiet Sun. Уотсон только что отошёл от почти смертельного переживания — его ударило током на сцене, причём через его тело прошли тысячи вольт, и только серьёзное хирургическое вмешательство не дало ему потерять несколько пальцев. Чудесным образом восстановив силы, он, вполне понятно, очень активно включился в проект 801, хотя склонность Манзанеры к размерам типа 13/8 и обычная для Ино репетиционная строгость требовали необычного для Уотсона прилежания. «Мы три недели серьёзно репетировали на Island, и весь материал был разучен нота в ноту. Это была нелёгкая работа», — вспоминает Уотсон, намеренно преуменьшая сложности. Более подробно: «Фил часто говорил, что в нашей группе Саймон Филлипс и Фрэнсис Монкман — самые музыкально одарённые люди, они с Биллом Маккормиком — якоря посередине, Ино — немузыкант, а я — так, кое-что делаю. Кроме того, я не очень организованный музыкант, скорее импровизатор — так что когда подходили мои соло на слайде, мне приходилось отсчитывать кучу тактов, играть сколько положено и не забывать останавливаться… Фил и Ино весьма хорошо представляли программу, которую хотели сыграть. Это определённо было их совместное предприятие. При том при всём ко всем участникам было одинаковое отношение, и мы делали это с хорошим настроением.»

Билл Маккормик также очень жизнерадостно вспоминал обо всём, что связано с группой, и между прочим, вспомнил о теперь уже традиционных для Ино процедурах: «Работать с Брайаном и Филом всегда было интересно… Ты никогда не знал, что будет дальше, и, разумеется, если ничего не помогало, мы знали, что делать — посоветоваться с Непрямыми Стратегиями. Мы могли не соглашаться по поводу интерпретации выбранного сообщения, но это всегда было увлекательно и обычно вносило что-то такое,

от чего зажигалась хорошая творческая мысль. Правда, моей любимой картой была «Чти свою ошибку как скрытое намерение». Это было прекрасное прикрытие для всех сыгранных мной лажовых нот!»

После финального прогона в звуковом павильоне № 2 в студии Шеппертон, Миддлсекс (там снимались ранние фильмы про Джеймса Бонда), 801 были готовы наброситься на ослеплённую солнцем рок-публику 1976 года. Чтобы подготовиться к Рединг у, они поехали в Норфолк и устроились на одной из самых малопривлекательных площадок британской рок-сети — Pavilion, Западный Рантон. В зале, который местные называли «Яма», более регулярно проходили «танцы в строгом темпе», но с недавних пор туда стали заезжать и гастролирующие группы, которым нужно было где-нибудь сыграть для разогрева. Через неделю после концерта 801 наполненный едва наполовину Pavilion уже раскачивали Sex Pistols.

Шестнадцатый Национальный Фестиваль Джаза, Блюза и Рока (на плакатах его предпочитали называть «Рединг ским рок-фестивалем) проходил в последние выходные августа. По иронии судьбы, — учитывая засушливое лето — когда 801 ехали по трассе M5 на фестиваль, небеса потемнели и начался проливной дождь. Казалось, что все невылившиеся в это лето дожди вернулись, чтобы устроить один-единственный библейский потоп. Выжженная фестивальная площадка немедленно превратилась в трясину. Приехав на место, группа начала пробираться по напоминающему Сомму пейзажу к месту расположения убежища — их закулисного каравана. Потом они стали ждать — главным образом Фрэнсиса Монкмана, который самостоятельно добирался на фестиваль из йоркширского дома своего отца. Задержавшись на размытых дорогах, он появился буквально за несколько секунд до назначенного выхода паникующей группы на отсыревшую сцену (в процессе выхода Билл Маккормик разорвал промежность дорогих брюк, которые он одолжил у Манзанеры, в результате чего во время концерта его бас висел стратегически низко).

Будучи зажаты в программе между эксцентричными прог-роковыми наворотами Van Der Graaf Generator и вдохновлёнными Толкиеном полётами воображения суррейских прог-рокеров Camel, 801 стали лучом упорного городского солнечного света. По счастливой случайности, как только Манзанера взял вступительные аккорды пьесы "Lagrima" из *Diamond Head*, тучи расступились, и на небе вновь появилось слезящееся солнце. Ино привлекал взоры, пожалуй, не меньше. С короткой стрижкой, одетый в чёрные джинсы и футболку, он выглядел стройным богемным изгнанником из CBGB и представлял собой резкий

контраст с бородами и нечёсаными патлами своих товарищей (не говоря уже о тех скандальных одеяниях, в которых сам Ино появлялся на предыдущих фестивалях в осыпанном блёстками 1973 году).

Как и полагалось по оригинальному замыслу Манзанеры, 801 не были группой рок-динозавров. Наоборот, местами их программа, хотя и превосходно исполненная, была довольно назойлива и почти панкообразна — особенно это касалось бодро исполненных прочтений "Baby's On Fire", "Miss Shapiro" и "Third Uncle" (которую Ино объявлял как «самую быструю когда-либо написанную вещь»), в которых Ино на правой стороне сцены лупил по струнам своей верной гитары Starway в её привычной открытой настройке. "The Fat Lady Of Limbourg" была включена в программу по причинам, насчёт которых Ино и Уотсон могли перемигиваться между собой, а из *Another Green World* были взяты "Golden Hours", "Sombre Reptiles" (в которой Саймон Филлипс заменял собой до боли знакомый ритм-генератор) и "I'll Come Running", причём в последней песне были практически совершенно новые (и довольно неприличные) стихи. Ублажающие толпу кавер-версии: "You Really Got Me" The Kinks (была исполнена Ино с типичным серьёзно-бесстрастным выражением и чем-то напоминала непрямой рок/фанк ранних Talking Heads) и — по предложению Билла Маккормика — вихревой, обработанный Ино вариант "Tomorrow Never Knows" The Beatles (переименованной в "TNK") были мощными и удивительно убедительными новыми прочтениями избитых мотивов предыдущего десятилетия.

Выступление 801 стало одним из признанных триумфов фестиваля — многословной реакции зрителей было под стать и критическое одобрение. «Группа, на удивление хорошо сыгранная, представила материал из сольных проектов Манзанеры и Ино, который преуспел в своей очевидной роли руководителя всего этого действа», — заметил Гарри Догерти из Melody Maker. Sounds цитировала Джона Пила, который назвал выступление 801 «высшей музыкальной точкой этого уикенда».

Рединг должен был стать всего лишь первым из множества высокодоходных выступлений 801 на открытом воздухе — главным образом во Франции. К сожалению, после беспорядков на фестивале в Оранже, правоцентристское правительство Валери Жискар д'Эстена, опасаясь повторения возглавляемых студентами восстаний 1968 года, сразу же отменило все будущие рок-фестивали.

После отмены континентальных концертов (и сопряжённых с ними изрядных выплат) Island спешно организовали на

следующую после Рединга пятницу концерт 801 в лондонском Куин-Элизабет-Холле, и, вернувшись к старой беспроигрышной политике, установили рядом с залом свою передвижную студию, которая должна была записать потенциальный концертный альбом. Концерт оказался ещё лучше, чем редингское выступление. Ллойд Уотсон вспоминает, что он был «абсолютно блестящий» — правда, тут немалую роль могли сыграть предконцертные поблажки своим слабостям: «Перед самым выходом на сцену мы с Филом Манзанерой дёрнули косяк. Для меня это естественно — я же наполовину ямаец… Мимо прошёл Ино и сказал тоном школьного учителя: «Привет, ребята — значит, покуриваем перед выходом?» Это было весьма забавно — он вовсе нас не порицал.»

Записи Island оказались превосходными (это был один из первых случаев, когда сигнал шёл на микшерный пульт не с усилительной аппаратуры зала, а прямо с усилителей и микрофонов на сцене), и получившийся в результате альбом *801 Live* должен был выйти в ноябре. Цифры продаж в Британии были довольно скромные, но критическая реакция почти повсеместно — самая одобрительная. Ангус Маккиннон из NME в своих похвалах выделял Ино: «…вокал Ино — это настоящий сюрприз. На его собственных пластинках он часто казался мне странно лишним, но здесь он полностью соответствует игре группы. Его нео-носовое звукоизвлечение на "Baby's On Fire", невозмутимая интонация на юмористически моторной версии "You Really Got Me" The Kinks и философские распевы на сдержанном варианте "Rongwrong" очень эффектны.»

С этим была согласна Вивьен Голдман из Sounds — она назвала вокал Ино «отшлифованным и стильным, как у Ферри». Ричард Уильямс, покинувший Island и вновь поступивший в Melody Maker, считал, что 801 можно прекрасно сравнить с ранними Roxy Music. Они виделись ему предвестниками чего-то более значительного: «Манзанеры, Ино и прочих представителей той «школы», к которой они принадлежат, впереди долгая и ещё более увлекательная творческая жизнь. Как намекают слова "Tomorrow Never Knows", *801 Live* — это лишь конец начала.»

На самом деле группе 801 предстояла длительная — хоть и спорадическая — будущая жизнь, но уже без Брайана Ино. В последующих интервью Ино утверждал, что только раз послушал альбом *801 Live*, и он не произвёл на него почти никакого впечатления. Его неожиданное возвращение на пост певца-солиста казалось последним приветом «шоубизу» — он уже начертил в песке свою линию. В последующие годы Ино стал завсегдатаем студии и ничего другого, и прошли полтора

десятилетия, прежде чем он опять вышел на концертную сцену. Фактически, концертная карьера когда-то неукротимо активного шоумена в сентябре 1976 года резко прекратилась — но на высокой ноте.

Поскольку Роберт Фрипп всё ещё находился в музыкальном изгнании, Ино начал искать новых сотрудников. В конце лета 1976 г. он воспользовался приглашением полуторагодичной давности и поехал в Западную Германию к своим друзьям Иоахиму «Ахиму» Роделиусу и Дитеру «Мёби» Мёбиусу из Cluster. Эти двое вместе со своим коллегой по Harmonia Михаэлем Ротером, своими подружками и большой «семьёй» товарищей по творчеству теперь жили в великолепном уединении посреди нагромождения живописных (хотя и продуваемых всеми ветрами) деревянных строений в деревушке Форст недалеко от широкого изгиба реки Везер. Это был HUS на широкую тевтонскую ногу.

Везербергландский район Нижней Саксонии был тихим и малонаселённым местом, и те немногие, кто там жил, пользовались репутацией эксцентриков и оригиналов. Сам Форст был крошечной точкой цивилизации в окружении бесконечных заливных лугов, холмов и лесов, укрытых тёмным пологом тысячелетних дубов. Это было совсем не то, что жизнь в безумном западном Лондоне, и Ино тут же попал под обаяние буколических развалин и неспешной непринуждённости, с которой тут можно было делать музыку. Роделиус, Мёбиус, Ротер и их семьи жили в разных частях громадного, похожего на амбар строения под названием Везерхоф; там же находилась и их собранная по частям четырёхдорожечная студия. Ино быстро «попал в ногу» с непринуждённым герметическим режимом Форста: «Это было непохоже на коммуну хиппи, но было соглашение, что если мы собираемся вместе делать музыку, мы должны и жить вместе — музыка должна была родиться из стиля нашей жизни», — позднее вспоминал Ино. «Это было то, вокруг чего мы постоянно обращаемся и с чем соотносим свои действия. Это был приятный период; мы работали, когда появлялось настроение, и наделали тонны всякого материала.»

Разрежьте Ганса-Иоахима Роделиуса по слоям и кольца расскажут историю немецкой жизни и культуры середины XX века. В 30-е годы он был маленьким актёром на берлинской бабельсбергской киностудии UFA, к концу войны был призван в гитлерюгенд, потом его семья поселилась на коммунистическом Востоке. Непокорный тинейджер Роделиус сбежал на Запад — только для того, чтобы вернуться без гроша в кармане, после чего Штази немедленно отправила его на два года на угольную шахту. В 1960 г. он как-то проскочил в Западный Берлин и оказался в

поле зрения культурной иконы — «социального скульптора» Йозефа Бейса. Роделиус, хотя и не имел музыкальной подготовки, в Западном Берлине начал выступать в самых разных обличьях; по ходу дела он научился кое-как играть на пианино и в конце концов сошёлся с единомышленником по имени Конрад Шницлер — он тоже в своё время был учеником Бейса, непрофессиональным актёром и участником Tangerine Dream. Роделиус и Шницлер организовали клуб свободных искусств Zodiak — место, постоянно окутанное дымом марихуаны, где экспериментальный джаз соединялся с электронной импровизацией и куда постоянно ходил ещё один ученик Бейса — Дитер Мёбиус. В результате творческого развития разнообразных импровизационных хэппенингов в «Зодиаке», Мёбиус, Роделиус и Шницлер в конце 1969 г. организовали группу Kluster, в составе которой выпустили три довольно-таки бесформенных пластинки. После того, как в 1971 г. Шницлер ушёл, Kluster стала более чётко сосредоточенной группой Cluster, а остальное — история краутрока.

Кроткий, но исполненный достоинства характер Роделиуса стал определяющим фактором в формировании беззаботного духа Форста. Он вспоминает, что всюду адаптирующийся Ино без проблем вписался в мир своих хозяев: «Брайан прекрасно подошёл нашей общине и методу работы нашей самопальной студии. Он жил с нами в том крыле старого дома, где жила вся община. Он часто присматривал за нашей дочерью, ходил с нами за покупками или в лес. Я купил ему инструменты, чтобы мы вместе могли рубить или пилить дрова. Он жил жизнью нашей семьи.»

Во время естественно неформальных сеансов студийной записи Роделиус, Мёбиус и Ротер в основном придерживались своих импровизационных навыков. Ино удерживался от того, чтобы вытащить на свет Непрямые Стратегии, но применял другие способы для лёгкого управления процессом записи. «Он клал на наши клавиши бумажки и говорил: «Давайте сегодня начнём с ми-ля-ре-до, или что-нибудь такое»», — вспоминает Роделиус; он также подтверждает, что хотя сеансы записи в Форсте были по сути дела встречей единомышленников, Ино дал им много нового: «Мы тоже были общепризнанными немузыкантами — виртуозность не производила на нас никакого впечатления — но я многому научился у Брайана, особенно как добраться до нужной точки, как не загружать дорожки на многоканальном магнитофоне бессмысленным материалом, как сосредотачиваться, как увидеть свои истинные таланты — в общем, куда идти.»

В альбоме *Harmonia 76: Tracks And Traces*, выпущенном более чем двадцать лет спустя, представлена кое-какая музыка, записанная в этой пасторальной немецкой идиллии. Построенная на фазированной драм-машине виньетка "Vamos Companeros" и долгие медитативные клавишные изгибы "By The Riverside" задают непринуждённый тон, время от времени прерываемый странными, несколько беспокойными песнями типа "Luneburg Heath" («Не заблудись в люнебургской пустоши»), исполняемые Ино сухим, необработанным голосом, сохранявшим грубое «насущное» качество, к которому он довольно редко обращался. Будучи записана без явного намерения когда-нибудь вылиться в формальное издание, музыка по большей части сохраняет чудесное «подвешенное» свойство — такое впечатление, что на неё сильно повлияла мечтательная, уединённая и слегка мрачная атмосфера самого Форста. Перед тем, как улететь обратно в Лондон, Ино очень просил своих новых немецких друзей при первой возможности повторить это сотрудничество.

Однажды, вскоре после возвращения из Германии, когда Ино шёл с собрания в штаб-квартире Island Records в Хаммерсмите, к нему подошёл молодой музыкант, только что подписавший контракт с лейблом — он признался, что обожает творчество Ино, особенно *Another Green World*. Задыхающегося от возбуждения фаната звали Деннис Ли — теперь он известен под профессиональным именем Джон Фокс. Он и по сей день превозносит *Another Green World*, считая этот альбом «началом чего-то Нового, Британского и Электронного — ещё одной Новой Формой Жизни».

Фокс представился как солист ненормальной «электронной панк-группы» Ultravox! (восклицательный знак они добавили в честь Neu!) — сначала они были увлечёнными Roxy Music ланкастерскими глэм-рокерами Tiger Lily, а потом Fire Of London и The Zips. Взятые фирмой на работу благодаря своему динамичному концертному шоу, Ultravox! как раз собирались начать запись дебютного альбома, наполненного перекошенными рок-песнями, в которых футуристические синтезированные звуковые миры дюссельдорфской поп-машины Kraftwerk соединились бы с полусветским артистизмом Velvet Underground и причудливой развязностью New York Dolls. Они уже работали с продюсером-«младотурком» Стивом Лилиуайтом, но Фокс спросил, не будет ли Ино интересно послушать, что они делают, и, может быть, дать какой-то совет. Заинтригованный Ино пришёл на репетицию и неожиданно для себя пришёл в восторг от своеобразных черт группы — например, у них (в лице Билли Керри) была большая редкость для середины 70-х — *сдержанный*

исполнитель на синтезаторе; кроме того, у них были вещи с уклоном в кибернетику, под такими названиями, как "I Want To Be A Machine". Фокс так вспоминает это назначение-прослушивание: «Ино вёл себя очень неброско и практично. Мы сыграли какие-то вещи, он записал их на диктофон. То, что он услышал, ему понравилось. Потом он сказал, что рассмотрит условия компании — финансы и т.д. и вернётся к нам. После этого сразу была заказана студия и мы погнали.»

В конечном итоге продюсерские обязанности были поделены между Ино и Лилиуайтом, хотя Ино, в общем, был концептуальным вожаком, организовывая стилистические подходы и идейную стратегию, тогда как Лилиуайт занимался более прозаичными техническими вопросами. Такое разделение труда Ино явно нравилось; вскоре он повторил его с более звёздными сотрудниками. Фокс так вспоминает иновские методы: «общем-то, мы играли то, что отрепетировали. Сидя за стеклом, Брайан либо принимал это, либо как-то регулировал — в основном принимал; потом мы с ним и Стивом работали над звуковой раскладкой. Отношения были очень дружелюбные. Мы обсуждали подход к вещи, используя «эталоны», которые мы все понимали — «это Берроуз-вокал» (это когда я и Брайан решили специально исказить вокал на "Wide Boys"), «это Баллард-вещь», «это — Уорхол», и т.д. Он часто приносил звуковые игрушки, как, например, стереоголову[58], и концептуальные приспособления типа Непрямых Стратегий. Единственная идея Брайана, которой мы активно сопротивлялись, была та, что процесс важнее результата.»

Ultravox! оказались необычайно восприимчивы к Непрямым Стратегиям, чего не скрывает Фокс: «Это становится частью арсенала средств по принятию решений и, что ещё важнее, ведёт к отказу от «игры наверняка». Мы с Уорреном [Кэнном, барабанщиком Ultravox!] тогда читали *Игрока в кости*[59] — так что и тут эта штука пришлась кстати.»

Для выдающейся вещи альбома — "My Sex" — Ино начал извлекать звуки из синтезатора Mini-Moog и даже (к удовольствию Фокса) вытащил многодорожечные записи *Another Green World*, воскресив бас-барабан Фила Коллинза из "Sky Saw"[60]. «Брайан предложил, чтобы мы сделали песню в студии с нуля — как раз этого я и ждал», — вспоминает Фокс. «меня в записной книжке была песня — слова и приятная трёхаккордная структура под названием "My Sex"… Для меня это была лучшая песня на пластинке — синтезаторы, драм-машина; путь вперёд. Именно это мы и хотели сделать — остальной материал уже казался нам каким-то далёким. Ино дал разрешение и мы

рванули… Мой личный карикатурный образ всего этого процесса таков: группа беззаботно сшивает вместе все эти кусочки в смутной надежде создать некого Монстра — этакое франкенштейново чудище. Ино принимал прямое участие со своими электродами.»

Сеансы записи не обошлись и без кое-каких ярких развлечений — немалую роль тут сыграло прерывистое присутствие Rolling Stones, которые тайком микшировали на Бейсинг-стрит свой концертный альбом. «нас была одна студия», — сообщает Фокс. «Мы работали днём, они — ночью.» Это переключение между временами суток могло стать весьма сюрреальным: «Брайан, Стив и я часто находили в кресле аппаратной Кита Ричардса — в совершенно бессознательном состоянии. У нас вошло в привычку выкатывать его к кока-кольному автомату в коридоре; разбудить его было невозможно. Когда я начинал его трясти, он просто шлёпался, как тряпичная кукла. Лилиуайт однажды врубил на всю мощность барабанную дорожку — это был раздирающий уши грохот — а Кит просто начал подтопывать в такт ногой, полностью вовлечённый в дело даже в совершенной бессознательности. Через пару часов он появлялся в коридоре и говорил нам пару слов, после чего с рёвом уносился в громадном чёрном «Бентли»; не человек, а чудо.»

Поведение распущенных Stones не могло бы сильнее контрастировать с образом жизни Брайана Ино, который каждый день появлялся в студии ровно в десять утра, держа в руке портфель с сэндвичами, сделанными Ритвой ему на завтрак.

Как группа, Ultravox! имели об Ино вполне здоровое мнение; однако, по словам Фокса, были и кое-какие замечания. «Все с ним хорошо ладили. Но высказывались и сомнения. Уоррен был слегка обеспокоен, когда нашёл на регуляторе мини-муга рисунок овечки. По словам Уоррена, когда он спросил Брайана, что это значит, тот сказал: «если будешь его крутить, звук станет бестолковым («шерстяным» — woolly. — ПК). Уоррен — очень здравомыслящий, точный, технически безупречный парень, так что можете вообразить, что он подумал. Если Брайан был и не столь технически сведущ, как мы себе представляли, это всё равно не имело значения, потому что Стив Лилиуайт был в своей области более чем компетентен. Ино был вожаком и мастером на всякие игры — именно этого я и хотел. Помню, что Билли и Крису это тоже нравилось. Уоррен в конце концов также изменил своё мнение и начал наслаждаться процессом.»

Альбом *Ultravox!* стал для Ино важным этапом. Хотя прошлым летом он уже сидел за микшерным пультом на пластинке Роберта

Кэлверта *Lucky Leif 'And The Longships* и номинально возглавлял разные записи Portsmouth Sinfonia и Obscure, именно на альбоме *Ultravox!* он доказал свой потенциал продюсера-катализатора. В самом деле, его способность наполнять традиционные рок-формы новыми смелыми оттенками — что он в немалой степени продемонстрировал Джону Фоксу — как раз и была атрибутом, впоследствии ставшим его продюсерским «клеймом». «Этот альбом по звучанию очень напоминает ранние записи Roxy», — вскоре после окончания записи говорил Ино Барри Майлсу из NME, — «не в смысле самого звука, а в смысле смешения элементов, идущих в очень интересную сторону, с элементами, которые являются остатками чего-то ещё.»

Однажды, уже во время завершения записи *Ultravox!*, Ино ответил на телефонный звонок, которому суждено было иметь важнейшие последствия. На другом конце провода был Дэвид Боуи — он просил, чтобы Брайан помог ему с новыми записями, которые он делает во Франции. «Вообще это было весьма забавно», — вспоминает Фокс, — «потому что Брайан сразу же весь засмущался; он не был уверен, стоит ли ему этим заниматься и т.д. Мы все завопили: «Давай, Брайан, ты должен это сделать.» Конечно, это он играл на публику — будто ему это так тяжело. На самом деле это была очень приятная сцена. Все мы были ужасно рады за него. Для него это был пуск со стартовой площадки.»

Хотя ранее Ино объявлял, что не видит в старом сопернике Roxy ничего особо потрясающего (в 1973-м он сказал, что музыка Боуи «…лучше, чем просто приятная. И всё-таки я не нашёл там ни одной новой идеи»), звонок от Боуи не был для него совершенной неожиданностью. В прошлом мае самозваный Тонкий Белый Герцог неделю выступал с концертами на стадионе Уэмбли — это была британская часть его массивного мирового турне *Station To Station*. Ино, которому очень нравился ледяной синтезированный фанк-рок одноимённого альбома, был на одном из представлений, после которого представился Боуи. В 1999 г. он так рассказывал об этом Стивену Долтону из Uncut: «зашёл за кулисы, а потом мы поехали к нему в Мэйда-Вэйл. Он сказал, что слушал *Discreet Music* — это было очень интересно, потому что в то время это была очень экзотическая пластинка, повсеместно презираемая английской поп-прессой. Он сказал, что слушал её без остановки на своих американских гастролях, и, естественно — лесть всегда внушает тебе любовь к льстецу. Я подумал: Боже мой, он должен быть очень умён!»

Очень умён — возможно, но здоров он точно не был. В 1976 г. Дэвид Боуи хоть с виду и производил впечатление герцога, но этот герцог был чрезвычайно тонок и противоестественно бел. Его

комплекция скелета и смертельная бледность были главным образом результатами обходящейся в 300 долларов в день привычки к кокаину и голодной диеты, состоящей из молока и сырого красного или зелёного перца. Он практически изнурил себя во время полуторагодового лос-анджелесского кутежа, во время которого, начитавшись трудов британского оккультиста Элистера Краули, он вбил себе в голову, что его преследуют ведьмы и стал рисовать пентаграммы на ковре своей комнаты, а также хранить свою мочу в холодильнике, чтобы её «не украли злые духи». Несмотря на недавнее первое место в списке сорокапяток с песней "Fame", широко признанные достижения альбома *Station To Station*, успешное (хоть и изнурительное) мировое турне и главную роль в прославленном фантастическом арт-хаус-фильме Николаса Роуга *Человек, который упал на Землю*, Боуи находился в упадке и на художественном перепутьи. Возвращение из Лос-Анджелеса в Европу было первым шагом к оздоровлению усталой музы, тела и духа, находящихся на грани краха. С ним был Игги Поп, бывший участник мичиганской группы Stooges, которую Боуи когда-то продюсировал. В последнее время Боуи стал для Игги (карьера которого находилась в свободном падении и к тому же он тоже пытался придти в себя после долгих лет наркотических излишеств) чем-то вроде зловещего Свенгали-гипнотизёра.

Устроив себе новую базу в Берлине, куда вполне можно было доехать из его швецарского местожительства (а также налогового укрытия) в Корсье-сюр-Веве близ Монтрё, в июле Боуи направился в Понтуаз в северо-западном пригороде Парижа. Там, в студии Шато д'Эрувиль (где в 1973 г. записывался альбом классических каверов Боуи *Pin-Ups*), началась работа над дебютным сольным альбомом Игги *The Idiot;* аккомпанировала Игги гастрольная группа Боуи.

Несмотря на пышно звучащее имя, в Шато д'Эрувиль была только герметично закрытая студия звукозаписи и громадные, насквозь продуваемые спальни. Большая часть постоянного персонала в августе была в отпуске, и едва обслуживаемые кухни могли обеспечить постоянный поток мороженого кроличьего мяса и зелёного салата, но едва ли что-то ещё. Студия была заказана для Игги, но поскольку с *The Idiot* было покончено уже в августе[61], Боуи решил остаться и поработать над своим материалом. Игги тоже был рядом — как некий студийный «талисман». В прошлом году Боуи взялся сочинить саундтрек к *Человеку, который упал на Землю*, но поработав над несколькими пьесами, поссорился с продюсерами фильма из-за того, что для сочинения музыки были приглашены и другие композиторы, и

забрал свою работу назад. Теперь он думал о том, как оживить брошенные композиции, а также начал писать новые песни с помощью своего прекрасного гастрольного ансамбля.

Как и Ино, Боуи был под свежим вдохновением от недавней волны экспериментальных немецких групп, и — отказавшись от своих последних заигрываний с поддельным американским «пластмассовым соулом» — захотел развить угловатый гибрид диско и рока, уже применённый им к альбому *The Idiot*. Это был стиль, в котором частичные заимствования у Kraftwerk, Harmonia и Neu! скрещивались с шипящими синтетическими атмосферами, не очень далёкими от палитры Фриппа и Ино. Сеансы записи — по крайней мере поначалу — должны были выполнить роль средства освежения увядшего творческого либидо, и Боуи понял, что он, возможно, работает над своим новым альбомом, только в середине процесса. Они с продюсером Тони Висконти трудились весь август и начало сентября, превращая сырые идеи в альбом, в котором предлагалась радикальная новая эстетика. Боуи обещал, что это будет «первый альбом для будущего».

В 1976 году едва ли можно было найти лучшего исследователя будущего рок-музыки, чем Брайан Ино[62]. Он прибыл в Париж как раз в тот момент, когда эскизные эксперименты Боуи уже стали сгущаться в настоящие песни. Он нашёл певца в опасном пост-кокаиновом состоянии — ко всему прочему Боуи беспокоили предсмертные судороги его шестилетнего брака и отвлекала продолжавшаяся битва по поводу опекунства над его сыном, Дунканом Зауи Хейвордом Джонсом. Вечный оптимист Ино смотрел на психическое смятение Боуи как на творческий стимул: «Он [Боуи], в общем-то, жил на пределе своих нервных возможностей, в очень напряжённом состоянии. Но как часто случается, это превратилось в чувство взрывной энергии в работе. Бывает, что при травматических переживаниях работа становится одним из немногих мест, куда ты можешь уйти и где можешь чувствовать себя хозяином. Думаю, что именно в этом смысле «измученные» души иногда создают великие произведения.»

У Ино в записи альбома — который едва не был назван *New Music Night And Day* — была по сути вспомогательная роль. Слово *Low* в качестве названия (которое должно было быть визуальным каламбуром — на обложке лицо певца повёрнуто в (низкий) профиль[63]) вырвалось у Боуи гораздо позже. К моменту прибытия Ино большинство песен уже имело вполне крепкую форму, и его основная роль сводилась к помощи в наложениях — да и то под руководством Тони Висконти. По первоначальному замыслу Боуи, Ино со своими синтетическими текстурами в духе

Discreet Music должен был сыграть роль блестящей «глазури», наложенной поверх возбуждённого угловатого рока его песен.

Странная атмосфера виллы также наложила отпечаток на настроение записей. Говорили, что в нём живут призраки Фредерика Шопена и его бывшей возлюбленной Жорж Санд; в доме безусловно господствовал некий наводящий на размышления бесплотный дух. Боуи отказался спать в похожей на пещеру главной спальне, температура в которой была заметно ниже, чем в любой другой комнате дома, а Висконти рассказывает историю о том, как Ино по утрам будило некое невидимое присутствие — правда, сам Ино это опровергает.

Во время работы Боуи был вызван в парижский суд на процесс против его прежнего менеджера Майкла Липпмана. Во время его четырёхдневного отсутствия Ино «пахал на своём собственном пару», применяя привычные для него технические приёмы, и таким образом сделал главную часть инструментальной пьесы, впоследствии ставшей вступительной на второй стороне пластинки — зловещей, парящей вещи "Warszawa". Ино также нёс ответственность за спасение каламбурно озаглавленной пьесы "Art Decade" — первоначально это был довольно хилый фортепьянный набросок, отвергнутый Боуи. Правда, после того, как он услышал призрачные наложения Ино, он передумал. Другие песни — такие, как "Weeping Wall" и "Subterraneans" — остались от неудачного саундтрека к фильму Ника Роуга; Ино подверг их серьёзной синтетической «стирке и сушке».

Каково бы ни было официальное разделение труда, иновская стахановская продуктивность и готовность следовать счастливым случайностям придала сеансам записи большую энергию. Тони Висконти впоследствии так вспоминал о том, как подход Ино оживил (в особенности) вторую сторону *Low:* «Брайан сказал: «Как бы вам понравилась синтезированная музыка — типа того призрачного материала, который делаю я?»… потому что у нас кончились песни. Мы втроём совместно работали над второй стороной[64], которая вообще-то начинается с моего сына Делани — ему тогда было примерно четыре года, но он уже неплохо играл на пианино, и как-то раз сыграл вот эти «да-да-да, да-да-да». У Брайана открылась привязанность к малышу — он находился тогда рядом с ним. Он сказал: «Минутку», согнал Делани с пианино и сделал это «да-да-да» первыми нотами второй стороны, первыми тремя нотами на "Warszawa".»

"Warszawa", наполненная таинственными бессловесными распевами Боуи, вдохновлёнными его визитом в несчастную столицу Польши и услышанным там детским хором, стала

единственной официально совместно написанной Боуи и Ино вещью на *Low*. Используя деспотические тона меллотрона и синтезатора, она представляла отклонение в мрачную сторону от медитативных настроений *Another Green World* — это была напряжённая, почти готическая атмосфера, на которую Ино намекал в *Music For Films* (особенно в тройке пьес "Sparrowfall"), однако не получившая дальнейшего развития в его работе. «Это очень медленная, меланхоличная пьеса, звучащая похоже на какой-то народный оркестр. Восточноевропейский народный оркестр. Очень, очень… меланхоличная. Очень приятная…», — говорил он Мэри Хэррон из журнала Punk вскоре после завершения работы над *Low*.

К осени 1976 г. Ино самому не терпелось, по примеру Боуи, пойти в новом музыкальном направлении, и у него уже скопились десятки рабочих фрагментов для предполагаемого продолжения *Another Green World*. Правда, ему ещё предстояло определить звучание — конкретный определяющий стиль или некий всеобъемлющий подход к новой пластинке, и часы в Шато д'Эрувиль в отсутствие Боуи дали ему возможность экспериментировать, как только захочется. Правда, это были эксперименты за чужой счёт, и Ино успокоил свою совесть, сообщив Висконти, что если они с Боуи не найдут применения той музыке, что он создал самостоятельно, он заплатит за студийное время и заберёт записанное с собой. Однако в конечном итоге Боуи использовал практически всё, что удалось сделать Ино. Более того — вдохновлённый иновским подходом к наложению партий, Боуи наслаждался новым ощущением автономности и сыграл на альбоме не менее чем на двенадцати разных инструментах.

Правда, время от времени Ино обнаруживал, что ему не очень нравится по сути дела беспечный подход Боуи к записи. Боуи работал напряжённо и быстро — часто бывало, что он работал всего час в день, выстраивая записи инстинктивно и спонтанно. Манера Ино заметно отличалась от этого — он продвигался вперёд постепенно и систематически, затрачивая на работу многие часы. Он сильно раздражался, строя аккорды из бесчисленных тщательных наложений звуков монофонического синтезатора, боясь, что Боуи и Висконти подумают, будто он занимается чепухой.

По настоянию Ино, Боуи — сам будучи явным поклонником записанной на *Another Green World* смеси песен и бессловесных пьес настроения — воздержался от наложения вокала на несколько новых вещей. Ино и Боуи оба были любителями Neu! — в особенности их альбома *Neu! '75*[65], виниловые стороны

которого были разделены на два контрастирующих настроения, названных «Ночь» и «День». Этот формат был позаимствован для *Low* — первая сторона была зарезервирована для сравнительно традиционных песен, а вторая — для безбарабанных и безтекстовых инструментальных пьес. Однако нельзя сказать, что песни с вокалом были так уж традиционны. Например, в поразительной песне "Sound And Vision" — опять-таки по предложению Ино — вокалу Боуи предшествовали несколько минут как бы «вступления» (а характерные подпевки «ду-ду» в нём были исполнены Ино и женой Висконти, фолк-певицей Мэри Хопкин).

Хотя Ино старался, чтобы на пластинке чувствовалось его присутствие, он признавал свою относительно второстепенную роль в создании *Low*, как и сказал Стивену Долтону: «Хотя я довольно много внёс в альбом, это была изначально и определённо его [Боуи] пластинка. Вначале меня там даже не было. Мне кажется, что моё участие придало ей другую окраску, чем та, которая предполагалась сначала, потому что я проталкивал весь этот странный инструментальный материал и старался, чтобы звук был в какой-то мере радикален — такой нервный и электронный…»

Когда *Low* был представлен компании, на которой записывался Боуи (RCA), там сложилось широко распространённое мнение, что это опрометчивое отклонение, причём равносильное коммерческому самоубийству. Мнения изменились, когда с большой неохотой выпущенная сорокапятка "Sound And Vision" (причём с сохранённым затянутым вступлением) спутала все карты, став самым крупным хитом Боуи со времён "Space Oddity". Несмотря на это, а также многие несомненно красивые мелодии на первой стороне, рецензии на *Low* колебались от восхищения новаторской смелостью пластинки до выражений недоумения очевидным разгромом, который Боуи учинил в своей звёздной карьере. Разъярённый Бад Скоппа писал в Phonograph Record: «то время как практически все рок-артисты стремятся к более чистому и точно записанному звучанию, у Боуи на *Low* барабаны мерзко колошматят, как будто под жестяными банками взрываются петарды, мутный вокал скользит между господствующими визгами и треcками, гитары, похоже, вырываются не из колонок, а из соседнего гаража, а синтезаторы звучат так, как будто они слегка проржавели и удерживаются погнутыми скрепками.»

Сегодня *Low* кажется временами пустынной, часто плотно аранжированной, но всегда высокомелодичной пластинкой электронного рока. Там клаустрофобные тексты и густые

текстурные нагромождения, но тем не менее она набита удобоваримыми зацепками в стиле, скажем, нынешних пластинок Radiohead. Однако в начале 1977 г. металлический лязг таких песен, как "Speed Of Life" или серая брутальность "Always Crashing In The Same Car" производили впечатление требовательного аскетизма; их повествовательные линии казались напыщенными и беспокойными, а мрачные, украшенные клеймом Ино инструментальные вещи обычно считались ненормальными и тревожными — причём так считали даже те, кому нравилась их неприкрашенная красота.

Мало-помалу *Low* втёрся в доверие к критикам и, соответственно, занял своё место в «левом» рок-пантеоне. Фанатам Боуи вся эта акклиматизация была ни к чему. Альбом занял второе место в Англии, 11-е в Америке, и, несмотря на его вызывающий характер, своим успехом зацементировал статус 29-летнего Боуи как иконы арт-музыки (в отличие от образа постоянно меняющейся рок-суперзвезды); в следующие полдесятка лет эта репутация только росла. Его ожившие авангардные способности даже дали ему (а попутно и Брайану Ино) некий иммунитет во время панковского отрицания «зажравшейся» рок-элиты. Впоследствии *Low* оказал заметное влияние на британский пост-панк — его аскетический электронный блеск и свихнувшиеся атмосферные эффекты отразились в звучании таких ведущих групп этой сцены, как Magazine и Wire. Первый вариант широко почитаемой манчестерской группы Joy Division даже назывался Warsaw — в честь пьесы "Warszawa" Боуи и Ино.

Ино, широко признаваемый (хотя это, как спешит напомнить нам Тони Висконти, было и не совсем точно) «повивальной бабкой» нового радикального курса Боуи, почувствовал, что его «акции» начали расти. Он опять снискал аплодисменты за свою роль мозгового катализатора, и теперь, когда он был признанным «общим знаменателем» в классических произведениях 70-х гг. и Брайана Ферри, и Дэвида Боуи, его статус великого визиря королей британского арт-рока был практически обеспечен.

Правда, эта блестящая репутация ничем не могла помочь в решении текущих проблем с новой собственной пластинкой Ино. С тех пор, как он вместе с Реттом Дэвисом вошёл в студию на Бейсинг-стрит, чтобы начать работу над продолжением *Another Green World*, прошёл уже год. У него накопилась целая полка плёнок, на которых (как он убедил себя) не содержалось ничего достойного. Казалось, что вернулся разбивающий надежды июль 1975-го — только на этот раз туман упорно не желал рассеиваться. Для Ино его четвёртый сольный альбом быстро

превращался в какого-то неподатливого белого слона — воплощение смешанных, запутанных художественных направлений и всё усиливающейся творческой неуверенности. На протяжении последних полутора лет он регулярно возвращался к своей персональной мантре — «Есть ли в том, что я делаю, хоть что-нибудь хорошее?» — и редко мог ответить утвердительно. Его проблема естественно вытекала из его практики. Ино долгое время пропагандировал кейджевские идеалы, в которых процесс ставился выше результатов (единственная его аксиома, отвергнутая Ultravox!), но теперь он начал предавать этот строгий концептуальный курс, одновременно применяя в работе ещё и мерило эстетического вкуса — т.е. продолжая заниматься пьесой только в том случае, если она ему «нравилась». Что ещё более важно, он жил в смертельном страхе перед повторением самого себя.

В февральском интервью 1977 года, которое взяла у него Вивьен Голдман из Sounds, Ино предстал вспыльчивым, разочарованным отшельником с Мэйда-Вэйл (по ходу разговора Ритва Саарикко открыла Голдман, что они с Ино редко куда-либо выходят — даже в пресловутом кресле на колёсах — разве что в «Электрическое Кино» на Портобелло-роуд). Ино, в блестящих обезьяньих ботинках и велюровом джемпере от Marks & Spencer, с коротко подстриженными редеющими волосами, был описан журналисткой как хладнокровно замкнутая фигура, листающая за ленчем книгу Ричарда Доукинса о генах (и громко фыркающая над непонятными местами) — в нём едва можно было узнать глэм-рокового волокиту-нарциссиста образца 1973 года. Неуверенность в себе и подкаблучная «одомашненность», казалось, заменили собой павлинье позёрство и свободный разгул.

Ино был озабочен тем, что рецензенты *Low* слишком преувеличили его роль; его аскетическая наружность уступала место зудящему раздражению, когда он начинал мерить шагами музыкальную комнату на Грэнталли-роуд, давая выход своей досаде на «тупорылых» критиков и — это была очевидная реакция на затянувшееся созревание нового альбома — выдвигая идеи о серии быстрых, дешёвых, бросовых альбомов: «хочу делать одноразовые альбомы. То есть, я полагаю, что альбомы *и так* одноразовые, но мне хочется делать пластинки, которых хватало бы на пару недель — потому что в них есть какая-то приятная искра, приятное мерцание, и никаких претензий на то, что это МУЗЫКА… Просто ещё один уровень — что-то вроде приятных занавесок или приятного освещения в вашей комнате. Я бы продавал их очень дёшево, в простой упаковке, на которой было

бы написано — *Музыка для пробуждения, Музыка для завтрака* — что-то в этом роде. Они были бы физически похожи на обычные пластинки, просто в них не должно быть ауры искусства — чтобы человек не боялся избавиться от них через пару недель.»

Хотя во всём этом был виден его фирменный самоуничижительный юмор, в конце интервью расстройство Ино проявилось совершенно очевидно — постоянно звонящий телефон настолько его замучил («Вот эту штуку я ненавижу…»), что он швырнул его об стену, чуть не попав в Голдман («благодаря многолетней практике в нетболле» ей удалось увернуться), после чего пинками заставил ни в чём не повинный аппарат замолчать.

На той же неделе Melody Maker опубликовал статью под названием «дней в неделю» — дневник одной недели в жизни «композитора-экспериментатора» Брайана Ино. Будучи по сути дела чем-то вроде «учебной версии» *Года с распухшими придатками* (но двумя десятилетиями раньше), она предлагала читателям взглянуть в богатый мир истинного Брайана Ино образца 1977 года. Начиналась статья с разоблачительного признания: «пытался написать какую-то музыку, но с малым успехом. Всё, о чём я могу думать — это как бы я был рад в одиночестве сидеть в кинотеатре.»

Действительно, в следующей за этим недельной серии записей рассказывалось о бесчисленных эскапистских походах в кино (на всё, что угодно — от Клинта Иствуда в *Грязном Гарри* до почти неизбежного абонемента на Вернера Херцога), а также о встречах для обсуждения разнообразных смутных проектов с такими людьми, как Дерек Джармен, Фил Манзанера и Гэвин Брайарс. Были также визиты к ненавидящему коммунизм зубному врачу, в «жизненные классы» Слейдской школы искусств и к Петеру Шмидту в Стокуэлл. Помимо этого, Ино занимался изобретением некого блюда с отвратительным названием, изготовленного из поддельной чёрной икры и плавленого сыра; борьбой с простудой при помощи витамина С; яростной чисткой пола в кухне и безуспешными попытками снять на «Полароид» статную чёрную девушку, замеченную им на Портобелло-роуд.

Идеи для будущих песен извергались им в его верный диктофон (одна из них должна была называться "Be My Engine", другая — "Man Making Measurements And Dancing"). Правда, всю эту сущность его продолжавшегося музыкального тупика всё равно некуда было излить. Несколько позже в дневнике он признался, что как-то зашёл на Бейсинг-стрит, чтобы заказать время для записи — и издал вздох облегчения, когда ему сказали, что до середины марта всё занято. Однажды, во время позднего

возвращения из очередного похода в кино, его музыкальная фрустрация получила ещё один выход: «возвращаюсь из кино в два часа ночи. На улицах пусто и холодно. По пути домой я начинаю думать об одной конкретной музыкальной проблеме, которая интересовала (или тревожила) меня со времён *Another Green World*. Трудно объяснить, в чём она состоит, не входя в подробности. Наверное, её можно сформулировать так: «Как мне организовать группу музыкантов для создания музыки, которую я хочу услышать, когда я ещё сам не знаю, как она должна звучать?» Большинство людей, с которыми я разговаривал, не видят в этой проблеме смысла. Тем не менее, она не даёт мне спать ночью. Моя бессонница всё усугубляется.»

Когда сеансы записи для нового альбома продолжились, Ино стал решать эту головоломку при помощи меняющегося окружения авант- (и не таких уж авант-) рокеров, среди которых были его старые сотрудники Фил Манзанера, Пол Рудольф, Брайан Террингтон, Билл Маккормик, Перси Джонс и Роберт Фрипп[66]. Ино также привлёк к работе форменный «конклав» барабанщиков — Дэйва Мэттекса из Fairport Convention, Яки Либецайта из Can, Фила Коллинза и Роберта Уайатта (на законченном альбоме он выступил под сбивающим с толку псевдонимом «Ширли Уильямс» — так звали тогдашнего Государственного секретаря по образованию), а также Фреда Фрита, которому в заметках на обложке *Another Green World* приносилась благодарность за «неумышленные советы и ободрение». Ино впервые связался с Фритом после того, как пришёл в восторг от его альбома *Guitar Solos* (1974), а впоследствии подружился с этим держащимся в тени гитаристом. Фрит так вспоминает об этом: «Как-то раз Брайан позвонил мне и мы начали время от времени встречаться — гуляли в Гайд-Парке, болтали. Я был довольно робок; в то время мне было трудно находиться рядом со «знаменитыми» людьми. Но его общество мне очень нравилось. У него всегда были какие-то забавные точки зрения — необычные взгляды на знакомые вещи. Не могу себе представить, что я сказал ему что-то ободряющее — НУ РАЗВЕ ЧТО неумышленно; у меня бы просто не хватило наглости на такое. Но я был рад, что он вспоминал наши встречи с положительным чувством!»

Пока Ино волновался и тратил время попусту, более молодое поколение музыкантов беспечно рвалось вперёд. В прошлом декабре на ТВ-шоу Билла Гранди, идущем в «чайную пору», Sex Pistols разразились потоком непристойностей, и — несмотря на возмущённое шипение разъярённой Средней Англии — вытащили панк-рок из неизвестности художественных школ и подвальных

клубов на первые страницы британских таблоидов. В страстном желании вытрясти всё, что можно, из этой мимолётной причуды (каковой тогда считался панк), компании грамзаписи всех видов и размеров впали в безумие. Вскоре наступило время, когда любая группа с короткими волосами и смутно напоминающим Ramones гитарным звуком (среди них встречались многие такие, кто ещё неделю назад имел длинные нечёсаные патлы, запутанный джаз-роковый курс и никакой публики) могла мгновенно получить контракт. CBS уже записали к себе ближайших соперников Pistols — The Clash; беспокойные EMI сперва начали продвигать — а потом бросили — Pistols, которые быстро проскочили меж дрожащих пальцев A&M и остановились на Virgin Ричарда Брэнсона. Тем временем более рисковый дочерний лейбл EMI — Harvest — подцепил Wire, наиболее аскетичных представителей британского панка — и выходцев из художественной школы — под предводительством давнего инофила Колина Ньюмена.

В мае в Европе прошли (в поддержку Ramones) гастроли нью-йоркской группы Talking Heads, которые не менее, чем Wire, были продуктом морали художественных школ. В то время Talking Heads были любимцами клуба CBGB и как раз собирались записывать свой дебютный альбом под руководством двоюродного брата Джона Бон Джови — Тони Бонджиови. Они предлагали публике чёткий, умственный и одновременно эксцентричный взгляд на основы рока, одевались в практичную повседневную одежду (Том Верлен уничижительно назвал их «студентами») и играли белоамериканский вариант скелетного фанк-рока, украшенного лихорадочным фальцетным вокалом певца Дэвида Бёрна и изобретательными текстами о чтении книг, хождении на работу и серийных убийствах.

Основатели группы — Бёрн, дочь адмирала Мартина Вимаут и её жених, сын армейского генерала Кристофер Франц — встретились в начале 70-х, причём не в Вест-Пойнте (как легко можно вобразить), а в Род-Айлендской школе дизайна; там Бёрн и Франц играли в группе, перемежавшей в своём репертуаре каверы песен Элиса Купера и Смоуки Робинсона. Она называлась The Artistics (а впоследствии, благодаря тому, что один промоутер неправильно расслышал их название — The Autistics). В 1975-м, вместе переехав в простую чердачную квартиру на Нижнем Манхэттене, трио решило более серьёзно взяться за музыку. Одетые как молодые республиканцы в отпуске, они быстро стали завсегдатаями музыкального полигона CBGB и сразу же выделились среди других. После всего лишь третьего их выступления Village Voice поместили их на обложку под

заголовком: «Усталые или блестящие? Консервативный импульс нового рок-подполья».

Первоначально певицей должна была стать белокурая девчонка-сорванец Вимаут; родившийся в Думбартоне, Шотландия и выросший в Балтиморе Бёрн с его внешностью подонка пилил на минималистской фанк-гитаре, а культурный кентуккиец Франц выбивал сердечный ритм из барабанов. Они тщетно искали себе подходящего басиста, пока не уговорили Тину подвесить на себя малогабаритный четырёхструнный Fender Mustang — а Бёрн вышел вперёд, чтобы стать издёрганным, малопривлекательным фронтменом. Группа только что подписала контракт с дочерним предприятием Warner Brothers — Sire Records — и выросла до квартета, приняв в свои ряды выпускника Гарварда и бывшего гитариста-клавишника Modern Lovers Джеремию Гриффина («Джерри») Харрисона. Считалось, что они станут очередной «прорывной» группой CBGB — после Patti Smith Group, Television, Blondie и коллег по лейблу Sire Ramones.

На дебютный лондонский концерт группы в качестве хедлайнеров (он состоялся 14 мая 1977 г. в крошечном клубе Rock Garden в запущенном, ещё не перестроенном Ковент-Гардене) Ино привёл независимый журналист Ли Блейк. Ино взял с собой магнитофон и пытался запечатлеть выступление группы из-за кулис, когда его заметила Линда Стайн, внушительной комплекции жена шефа Sire Records Сеймура Стайна. Она схватила Ино за руку и буквально выпихнула его на сцену. В публике был Джон Кейл — он был слегка рассержен тем, что Ино принюхивается к группе, в которую он сам уже влюбился в Нью-Йорке. По словам Ино, Кейл характерно недвусмысленно предупредил его: «Слышь, пидар, они нужны мне.» Кейл не помнит такого инцидента, зато Дэвид Бёрн вспоминает, что именно Кейл представил группу Ино после концерта.

Ино был достаточно впечатлён тем, что он слышал и видел, чтобы пригласить группу как-нибудь встретиться с ним на досуге, и в своё время был устроен обед в одном из ресторанов на западе Лондона. Между ними — особенно между Ино и Бёрном — возникла настоящая дружба, задолго до того, как возникла мысль как-нибудь собраться в студии звукозаписи. «Мы подружились», — подтверждает Бёрн, — «это было для нас гораздо важнее, чем то, какой был у Брайана послужной список… Мы вообще-то не особо много говорили о музыке. Наша группа сформировалась скорее на основе общих интересов, чем музыкальных или технических способностей, так что мы какое-то время узнавали друг друга, прежде чем возникла мысль о совместной работе.»

Однако Ино *уже* думал о том, какую музыку он мог бы сделать вместе с Talking Heads, и демонстрировал им свои идеи, ставя пластинки африканского фанка. «ставил им эту музыку, потому что чувствовал, что в них зреет возможность создания этого нового вида музыки, и мне хотелось делать её вместе с ними», — вспоминает Ино. «Помню, когда я только что с ними познакомился — наверное, в 1977-м — я пригласил их к себе на Мэйда-Вэйл и поставил им несколько песен Фела Кути с альбома *Afrodisiac;* при этом, как мне помнится, я сказал: «Мне кажется, что это будущее музыки»…»[67]

Несмотря на то, что Бёрн был на четыре года моложе Ино (он отмечал 25-летие 14 мая, за день до иновского 29-летия), они были вырезаны из похожих кусков (арт-школьной) ткани; оба были тельцами и жадными и неразборчивыми читателями. Во время последующих дневных встреч в квартире Ино библиофилы Бёрн, Ино и Харрисон менялись списками любимых книг. «При взгляде на его книги», — заметил Харрисон по поводу обширной иновской библиотеки, — «ты понимал, что у тебя есть половина из них, и что ты хочешь прочитать остальные.»

У главной «говорящей головы» Дэвида Бёрна было много общего с Брайаном Ино. В детстве он мечтал стать почтальоном. Одна из самых первых написанных им песен называлась «Убийца-псих»; она была написана от лица очень взволнованного серийного убийцы, и её слова пелись на двух языках — английском и французском — чтобы передать шизоидное расщепление личности. Она была не так уж далека от «идиотского веселья» ранних песен Ино, фактически будучи близким родственником таких «маниакальных эпизодов», как "Baby's On Fire" или "Blank Frank", хотя и была на самом деле вдохновлена «ролевой» театральностью Элиса Купера. Как и Ино, Бёрн писал тексты не для того, чтобы выразить свою душу; его представление о любовной песне вылилось во взрывоопасное метафизическое уравнение под названием "Love Goes To Building On Fire".

В художественной школе Бёрн баловался перформансами (во время одного из таких представлений он сбривал себе полбороды под аккомпанемент аккордеона, в то время как девушка-статистка показывала карточки-шпаргалки, написанные по-русски), и вместо формальных произведений искусства создавал сюрреалистичные анкеты или выставлял свой торс, разрисованный под карту США. По его словам, не менее важно было и то, что он, как и Ино, интересовался системами и идиоматическим языком рабочего места: «Помню, что я читал много по кибернетике и теории систем — кое-что из этого

жаргона попало на первую пластинку Talking Heads — а Брайан познакомил меня с трудами человека по имени Стаффорд Бир. Наши разговоры были очень многоплановые и стимулировали умственную деятельность.»

В Talking Heads Ино особенно нравилось то, как их колючие, концептуальные лирические дела контрастируют с нетрадиционным подходом к аккордной структуре, и их очевидная способность к «груву». Группа была ключевым компонентом сцены CBGB, и хотя их звучание было примитивно и неприукрашено, в эмоциональном взаимодействии активных, напряжённых басовых линий Вимаут и стойкой барабанной игры Франца была своеобразная изысканность. Как заметил Ино впоследствии, под Talking Heads можно было танцевать, а не просто исполнять пого.

Пути Ино и панк-рока пересеклись более открыто благодаря Дереку Джармену, который заказал Ино две музыкальных пьесы для своего второго художественного фильма *Юбилей*, который, как и его предшественник, стал значительным культовым хитом. Фильм был снят во время национального празднования Серебряного Юбилея Её Величества; он вышел в феврале 1978 г. и представлял жуткое видение разложившейся, морально обанкротившейся Британии, увиденной глазами путешествующей во времени Королевы Елизаветы I. В нём участвовали молодой Адам Энт и будущая миссис Роберт Фрипп — Тойя Уилкокс; нашлось там место и для двух определённо не-панк-роковых квазиамбиентных иновских пьес — "Slow Water" и "Dover Beach". Ими завершался саундтрек, во всех остальных местах которого гудел стихийный шум Wayne County, Chelsea и Adam & The Ants (чья садомазохистская песня "Deutscher Girls", возможно, получила своё название не без влияния "Swastika Girls" Фриппа и Ино). Каким-то образом в панке всегда находилось место для Брайана Ино.

И действительно, именно омолаживающий дух панка, ощутимо пульсировавший в Лондоне, заставил Ино отложить свой план «навострить лыжи» в какой-нибудь другой европейский город — например, Амстердам. Правда, вскоре он всё равно покинул столицу, надолго отправившись в Германию, где были запланированы записи с Мёбиусом и Роделиусом и очередная встреча с Дэвидом Боуи. Однажды, солнечным утром (незадолго до отъезда) Ино шёл по Портобелло-роуд в Ноттинг-Хилле и вдруг услышал песню, раздававшуюся из открытого окна. Она заставила его застыть на месте. Роботизированный реактивный синтезаторный аккомпанемент сочетался в ней с томящимся, чувственным женским вокалом; это звучало как диско-музыка в

воображении Kraftwerk. Он вновь услышал эту песню в магазине пластинок на Оксфорд-стрит, где и узнал, что это "I Feel Love" Донны Саммер. Ино, как и миллионы других покупателей, мгновенно влюбился в неё, купил пластинку и стал объявлять всем подряд, что услышал будущее музыки[68].

Диско в 70-е полностью игнорировалось рок-прессой, но с его неумолимым подъёмом невозможно было не считаться вечно. В самом деле, восхождение диско-музыки происходило фактически параллельно с панком, и по мере того, как десятилетие шло на убыль, метрономные танцевальные ритмы стали «перекрёстно оплодотворяться» с более недалёкими рок-течениями и создавать новые экзотические гибриды, и во главе некоторых наиболее значительных из них стоял Брайан Ино.

"I Feel Love", написанная британским стихотворцем Питом Беллоттом и итальянским продюсером Джорджио Мородером, фактически была продуктом немецкой культуры, а конкретно — технически современной мюнхенской студии Musicland, в которой в своё время Тони Висконти работал с Марком Боланом. Песня по сути дела состояла из стаккатного электронного пульса и экзальтированного вокала Саммер, который просто повторял заглавие песни (и который, по замечанию Ино, больше походил на «подпевку», чем на традиционную сольную партию), и была написана как «футуристическая» часть концептуального альбома Саммер *I Remember Yesterday*, посвященного теме[69] времени.

Вдохновлённый всем этим, Ино начал думать о том, чтобы бросить свой сбивающий с толку текущий альбом и начать делать что-нибудь более глянцевое в духе Мородера. Пока же он с радостью отложил мысли об этом обременительном проекте в долгий ящик и направился в Берлин на очередную встречу с Дэвидом Боуи.

10. Распределённое бытие

Необходимо систематически создавать путаницу — она освобождает творческую способность. Всё противоречивое создаёт жизнь.

(Сальвадор Дали)

Западный Берлин 70-х был не городом, а загадочной аномалией. Причудливое образование, возникшее в результате «дележа добычи» сверхдержавами после Второй мировой войны, залитый неоновыми огнями метрополис к западу от печально знаменитой разделительной стены, был фактически закрытым островом капиталистического изобилия, со всех сторон окружённым строгостью коммунистической командной экономики. Жить в Западном Берлине значило жить в состоянии «буржуазного несогласия»; из этого гнезда на Восточный блок исходил причудливый берлинский юмор, а для большинства — годные для использования дойчмарки; это был пик тридцатилетнего "Wirtschaftswunder" Германской Демократической Республики — «экономического чуда», или, как это предпочитали называть в тогдашней антикапиталистической Фракции Красной Армии, «царства потребительского террора».

Дэвид Боуи, сам застрявший между сибаритским самопотворством и воздержанностью раскаивающегося грешника, почувствовал себя как дома в нечётко определённой сумеречной буферной зоне Берлина. Они с Тони Висконти в прошлом октябре отправились в студию Hansa на Кётенерштрассе, чтобы смикшировать *Low*, и немедленно увлеклись очарованием разложения, исходящим от этого города — если не подавляющим смрадом въевшегося во всё гашишного дыма. Боуи со своим неизменным закадычным другом Игги Попом теперь жили в наёмной квартире с почерневшими стенами над трубочным магазином на Гауптштрассе, 155 в берлинском (а по большей части турецком) районе Шёнеберг. Квартира находилась в нескольких минутах ходьбы от студии и была выбрана Эдгаром Фрозе из Tangerine Dream — главным образом за свою анонимность. Там Боуи и Игги сделали себе похожие короткие «крестьянские» стрижки (а Боуи даже отрастил не идущие ему усы) и стали надеяться, что дневные занятия рисованием (а в случае Боуи — изготовление бесчисленных литографий) или

просто ходьба по магазинам за продуктами отучат их от разнообразных зависимостей. Хотя и ходили слухи о рецидивном употреблении кокаина, главным напитком Боуи и Игги теперь был лагер, которым они часто напивались до рвоты — совсем как обычные усатые берлинцы.

Таким же образом, как работа над *The Idiot* Игги Попа предшествовала записи *Low*, так и июньская запись шумной пластинки этого тщедушного рокера *Lust For Life* — продюсированной Боуи и Колином Терстоном — также стала проверкой возможностей студии. Боуи и Висконти отдавали предпочтение похожей на пещеру ганзовской студии 2, которая когда-то была бальным залом, часто посещаемым офицерами гестапо. Одной стороной студия выходила на строительную площадку неподалёку от последнего оплота Гитлера — бункера фюрера. Современный немецкий тоталитаризм тоже был совсем рядом — всего за несколько сотен метров высилась Berliner Mauer, печально известная символичная стена, зверским образом разделившая город в 1961 г. Близость переднего края Холодной Войны добавляла сеансам записи некий «пограничный» трепет — особенно в тот момент, когда один восточногерманский пограничник угрожающе заглянул прямо в окно аппаратной Студии 2.

Ино прибыл в студию в начале июля 1977 г., вместе с теми участниками группы Боуи, которые не играли на пластинке Игги. Он был захвачен уникальной атмосферой «Ганзы» и грозно нависающим Востоком. «Мы с Дэвидом часто шутили насчёт того, что на Востоке есть рекламные щиты, но на них ничего не рекламируется — там висят громадные плакаты с лозунгами типа «Ешьте картофель»[70].»

В то время как Ино, Боуи и Висконти наблюдали за происходящим из Студии 2, группа устроилась в скучной Студии 1; — помещении, в котором вполне можно было бы записывать симфонический оркестр — с отдалённой аппаратной их соединяли тянущиеся макаронами кабели. Барабаны Денниса Дэвиса были установлены на сцене, а на высоте в 50 футов над полом студии были подвешены антикварные микрофоны Neuman периода Второй мировой войны — они должны были запечатлеть обширную атмосферу помещения-аудитории. Впоследствии и Ино, и Висконти приписывали пышный, широкий звук записей «Ганзы» необычным звуковым размерам самого большого помещения студии. В окончательные миксы нужно было добавлять лишь очень немного «искусственных» эффектов реверберации. Боуи снова находился в своём быстром неистовом режиме, и дорожки аккомпанемента вскоре были записаны. Ино

большую часть прошедших двух лет мучился со своей собственной пластинкой, и настолько пресытился студийными процессами, что очень неохотно верил в то, что можно записать что-то достойное столь быстро и безболезненно. «Поначалу был очень склонен не верить во всё это. Но постепенно всё начало приобретать форму», — признался он Яну Макдональду в том же году.

Ино наслаждался духом эксперимента, царившим в «Ганзе» и всячески его приветствовал, но не меньшее удовольствие ему доставляло то, что тревожный, рассеянный вид Боуи прошлого лета сменился более оптимистичным взглядом на жизнь. Действительно, сеансы записи, хотя и были весьма изнурительны, характеризовались непредвиденным весельем. «Боуи очень меня смешит», — сказал Ино журналу Zig Zag. «Мы вроде бы играем двух персонажей — что-то вроде Питера Кука и Дадли Мура… Он единственный человек, способный заставить меня смеяться до слёз, когда я уже больше не могу и начинаю просить его остановиться — понимаете, я никак не ожидал найти в нём эту сторону, потому что он вовсе не выглядит юмористом, очень далёк от этого.»

«Большую часть времени мы шутим. Смеёмся и падаем на пол», — согласился Боуи позже в этом году. «Наверное, за всё время, что мы потратили на запись, сорок минут из каждого часа мы просто плакали от смеха.»

Если в этом странном комедийном дуэте Ино был «нормальным», теперь он, по словам Тони Висконти, был для Боуи «дзэн-учителем». Теперь его роль была явно более существенна, чем во время записи *Low*. Тем не менее, импульсивность Боуи всё-таки превосходила усердие Ино. «Работать над *"Heroes"* было гораздо труднее, чем над Low», — признавался он позднее: «Всё — за исключением "Sons Of The Silent Age", которая была написана заранее — было сделано прямо на месте, в студии. Мало этого; все записи на альбоме — это первые дубли! То есть, мы сделали и вторые, но они получились совсем не так хорошо. Так что всё это было сделано очень небрежным образом.»

Более явно Ино и Боуи сходились во мнениях по поводу тогдашних музыкальных новаций. В Берлине Ино неоднократно гонял "I Feel Love" Донны Саммер, вновь высказывая свою точку зрения о том, что в этом соединении пульсирующей электроники и страстной чувственности находятся семена целого нового течения клубной музыки — и Боуи, разумеется, заметил это; его ясно провозглашённым намерением до сих пор было сделать «альбом для будущего».

Однако уже существовала одна группа, относительно которой в «ганзейском» братстве было полное согласие — это были Devo из Экрона, Огайо, находящегося в глубине «Ржавого Пояса» Америки. Любопытное название группы представляло собой сокращение от devolution (регресс, вырождение) или даже de-evolution — такое название носила собственная атавистическая теория-подделка ансамбля, в которой дарвинизм переворачивался с ног на голову. Согласно ей человечество находилось в состоянии неумолимого упадка — оно упорно двигалось назад и вскоре должно было дойти до состояния обезьян. Devo, возглавляемая близоруким Бобом Мазерсбоу (фактически слепым без своих фирменных толстых очков) и такими же студентами из университета Огайо Джерри Касале и Бобом Льюисом, существовала в различных степенях активности с 1972 г. и выпускала записанные в гараже сорокапятки на собственном лейбле Booji Boy. Их репутация поднялась на новую высоту благодаря чокнутому подрывному короткометражному фильму *В начале был конец: Правда о де-эволюции*. Мазерсбоу связался с Боуи в начале 1976-го, когда по Огайо неслось турне Station To Station; в своих интервью он нескромно заявлял, что единственные люди, которых группа хотела бы видеть продюсерами своего ещё незаписанного дебютного альбома — это Боуи и Ино.

Идентично одетые в бойскаутскую форму, комбинезоны рабочих с электростанции или костюмы вахтёров, со шляпами в виде пластмассовых цветочных горшков на головах, Devo выглядели как более безумный вариант Kraftwerk. Их музыка — угловатый сардонический фанк-рок, в котором смешивались визгливый вокал, боевые ритмы, социальная сатира в духе Фрэнка Заппы и научно-фантастический кич — была не менее поразительна. Боуи и Игги сразу же полюбили *В начале был конец* — фактически это был художественный промоушн-видеоклип с какой-то сумасшедшей провокационной остротой. В фильме звучали две песни — перекошенная версия "Secret Agent Man" Джонни Риверса и сочинение группы "Jocko Homo"; характерный припев последней «Мы что — не люди?» был взят из распева в фильме *Остров потерянных душ* Эрла С. Кентона (1933). Короткометражка только что получила приз на кинофестивале в Энн Арборе, Мичиган — родине Игги Попа. Игги дал группе знать, что хочет быть продюсером их дебютного альбома.

Несколько раньше этим же летом Боуи и Ино были в Нью-Йорке — последний был в гостях у Роберта Фриппа, который, возвратившись к музыке в качестве гитариста на дебютном сольном альбоме Питера Габриэла, недавно переехал из нью-

йоркской Адской Кухни в квартиру на Бауэри, неподалёку от CBGB. Фрипп заново создавал свой образ в качестве нововолнового наёмного гитариста-продюсера для таких групп, как Blondie и The Roches, а также сольного артиста и распространителя «Фриппертроники» — гитарной плёночно-петельной системы, в общих чертах основанной на установке из двух «Ревоксов», с которой его в 1972 г. впервые познакомил Ино. Вечером 25 мая Ино, Боуи и Фрипп были на двух аншлаговых концертах Devo на мидтаунском «рок-водопое» — Max's Kansas City. Боуи даже поднялся на сцену, чтобы представить второй концерт группы: «Это группа будущего. Этой зимой в Токио я собираюсь продюсировать их пластинку.» У Игги же появился план создания целого альбома каверов песен Devo.

Импульсивное заявление Боуи оказалось слишком поспешным. Размахивая своим дневником, его ассистентка Коко Шваб доказала ему, что напряжённый график записи и киносъёмок 1977 года не даст ему работать с группой в ближайшие восемь месяцев. Вечером после выступления в Max's Мазерсбоу, Касале и Льюис были приглашены на обед с Ино и Фриппом. Ино осторожно предложил им свои продюсерские услуги и пригласил группу собраться в Берлине, как только будет закончена предстоящая запись альбома Боуи. Ино был настолько соблазнён этой до сих пор не имеющей контракта группой, что предложил оплатить расходы по записи, переезду и размещению из своего собственного кармана. Они согласились, что Боуи будет навещать их, когда ему это позволят его актёрские обязательства. В реальности, продолжительные юридические неурядицы не дали Devo работать в студии до конца зимы 1978 г. — к этому времени Боуи со своими скоротечными пристрастиями занялся чем-то ещё, и Ино пришлось одному руководить записью дебютного альбома группы.

Несмотря на то, что утончённые безумства Devo и динамичное мета-диско Джорджио Мородера, конечно, добавляли оживления в берлинские сеансы записи июля 1977 г., формальный стилистический курс новой пластинки Боуи ещё даже не обсуждался. По словам Тони Висконти, они делали произвольные «демо-записи», которые — благодаря его мастерству в резке и склейке мотков 24-дорожечной ленты — могли быть отредактированы и преобразованы в дорожки, над которыми можно было бы работать. Пока Висконти ловко орудовал лезвием, а Ино мучился и тревожился по поводу нюансов наложений, настроение Боуи представляло собой странную смесь энтузиазма и небрежной отрешённости. Как и на *Low*, наплевательское отношение Боуи к непосредственному

процессу записи время от времени сбивало Ино с толку. «Мы говорили: «Давай сделаем то-то тогда-то» — и делали, а потом кто-нибудь говорил «стоп» — и всё, пьеса была окончена. Мне это казалось полнейшим деспотизмом», — объяснял он Яну Макдональду.

Правда, если говорить о деспотизме, то в форме Непрямых Стратегий он не вызывал возражений ни у Ино, ни у Боуи. Боуи, уже горячий сторонник случайно-вероятностных творческих процессов и пылкий приверженец сочинительской школы «нарезки» Уильяма С. Берроуза, оценил потенциал Непрямых Стратегий ещё во время записи *Low*. В «Ганзе» он просил Ино раскладывать случайно выбранные карты лицом вниз в разных местах студии, после чего, в случае творческого тупика, он прибегал к их помощи. Некоторые пьесы были сделаны почти полностью на основе диктата карт. Мрачная вещь "Sense Of Doubt", исполненная исключительно Ино и Боуи, испытала на себе мощное влияние Непрямых Стратегий. Перед наложением каждой новой дорожки наши главные герои открывали каждый по карте, при этом не передавая её содержания другому. Строгое следование карточным рецептам могло привести и к неожиданным результатам, как позже объяснил Ино Яну Макдональду: «Это было похоже на игру. Мы работали над вещью по очереди — он делал одно наложение, я — другое. Смысл был в том, чтобы каждый из нас как можно точнее придерживался указаний своей Непрямой Стратегии. И, как выяснилось, они были полностью противоположны. То есть на моей стояло: «Попытайся сделать всё как можно более однородным»… а его гласила: «Подчеркни различия»[71].»

Время от времени Боуи более недвусмысленно диктовал курс той или иной песни. К загруженной саксофоном песне "Sons Of The Silent Age", оставшейся от *Low* и поначалу задумывавшейся как заглавная песня альбома, Ино едва ли вообще притронулся. Пьеса "V-2 Schneider" — название которой, совмещающее образ нацистской ракеты и фамилию одного из основателей Kraftwerk Флориана Шнайдера, было по меньшей мере двусмысленным (о мнении Шнайдера на этот счёт история умалчивает) — была ещё одним детищем Боуи, «носителем» для беспорядочного саксофона и минималистских фазированных вокальных эффектов. В других случаях роль Боуи сводилась к установке импрессионистских «декораций». Он много рассказывал Ино о месте дзенского покоя, которое он посетил в японском городе Киото и которое называлось Сад Мха. Он хотел передать это чувство глубокого умиротворения в музыкальной пьесе и поставил Ино задачу создать соответствующий безмятежный аккомпанемент. Позже он

украсил его атмосферными щипками струн на японском инструменте «кото», напоминающем цитру. Это снова заставило «дзен-учителя» Ино взяться за работу, и он извлёк из полифонического синтезатора Yamaha простую медленную аккордную прогрессию. Не зная, как долго всё это будет продолжаться, примерно через пять минут повторения циклических аккордов Ино начал посматривать на Боуи в ожидании сигнала к остановке. Боуи просто пожал плечами, взглянул на часы и решил, что можно остановиться и здесь. Этот безалаберный деспотизм коробил Ино; это была форменная антитеза «системному подходу».

Более синергическим совместным сочинением оказался инструментал "Neukoln", получивший название от турецкого района в Берлине (правильное написание на самом деле Neukolln). В этой вещи на фоне туманных завес синтезаторных текстур Ино, Боуи исполнил более кинематографичное соло на саксофоне, вызывающее чувство бесконечных морозных зимних ночей и плохо освещённых городских улиц и прекрасно подходящее для какого-нибудь футуристического римейка *Шпиона, который вернулся с холода*.

Боуи пришла в голову идея вызвать из Нью-Йорка Роберта Фриппа, чтобы тот добавил ещё красок в рождающиеся записи. Ино согласился, что Фрипп мог бы сыграть парящие соло, которыми Боуи восхищался на *Another Green World* и которые он мог бы добавить и в Low, если бы не монастырское заточение. Фрипп прибыл в «Ганзу» прямо из аэропорта, и ещё не придя в себя от смены часовых поясов, был вынужден слушать фоновые дорожки — хотя с большим удовольствием испробовал бы на себе скандально известную берлинскую ночную жизнь; он выражал надежду, что до окончания ночи ещё успел бы «помахать своим мечом союза». От подобных заявлений Фриппа Боуи и Ино надрывали животы все последующие двое суток. «Я совершенно ничего не соображал», — позднее говорил Фрипп о записи *"Heroes"*. «Я не знал, то ли я ухожу, то ли прихожу. Я не играл как Роберт Фрипп три года. У меня не было никакого представления о том, что я собирался сделать — никаких замыслов. Я просто зашёл в студию и сделал своё дело.»

Слушая фоновую дорожку для того, что впоследствии стало песней "Beauty And The Beast", Фрипп воткнул свой Les Paul в иновский синтезатор-чемоданчик и от нечего делать принялся что-то наигрывать. На свою удачу, он немедленно наткнулся на резонансный тон, представлявший собой наполовину чистую ноту, а наполовину — модулированный шум обратной связи. Этот тон приятно менялся в зависимости от положения музыканта в

помещении. Возбуждённый Ино начал фильтровать этот звук через синтезаторные и пультовые эффекты и не забыл нажать кнопку записи. Фрипп продолжал играть на протяжении шести чудесных бессонных часов; почти все его первые дубли были признаны потрясённым Ино и Боуи идеальными. Вдохновенная спонтанность Фриппа фактически была повторением его подхода на *No Pussyfooting*, за пять лет до этого. «Боуи сказал мне, что эта пластинка (No *Pussyfooting*) была для него одним из самых значительных влияний», — сказал Фрипп в 1979 г. Аллану Джонсу из Melody Maker, — «что для меня означает, что это было одно серьёзное влияние. Конечно, он прав. Мистер Б — человек большого звукового вкуса. Он мне безгранично нравится. Правда, я не особо хорошо его знаю. То есть, я бы назвал Брайана своим другом, а Дэвид — друг Брайана. Мне он кажется очень привлекательным человеком, но у меня нет с ним той интимности, которая есть у Брайана.»

Оставив свои красноречивые фирменные отпечатки на всём протяжении незаконченного альбома, Фрипп в смутном состоянии сознания отбыл в Лондон меньше чем через двое суток, сделав свою работу; его «меч союза», по-видимому, так и остался в ножнах (хотя, прежде чем он исчез, Боуи и Ино всё же сводили его попить чая в Восточный Берлин).

Песня "Heroes" более всего выиграла от продолжительных симфонических гитарных линий Фриппа. Она начиналась как сравнительно традиционный грув в четырёх четвертях, аранжированный для ритм-гитары, пианино, баса и барабанов, и чем-то напоминала мощный мажорный драйв не попавшей в хит-парады песни Beach Boys 1972 года "Marcella". Другими ощутимыми влияниями были упорный порыв недавно выпущенной песни Kraftwerk "Trans-Europe Express" и мускулистый прото-панк-самородок "Hero" из альбома Neu! *Neu! '75*. Ино добавил три колеблющихся гулких тона на VCS3, которые вместе с тамбуринами и прочей перкуссией сообщили песне ощущение некого мутного извилистого «отлива», но чтобы загрузить её всем роскошным великолепием, понадобились торжественные изгибы гитары Фриппа, пропущенные через разнообразные иновские обработки (не говоря о Тони Висконти, который стучал пепельницей)[72].

Для такого музыкального великолепия Боуи написал соответствующий восторженный текст, вдохновлённый зрелищем силуэтов Висконти и немецкой певицы Антонии Маасс (она была в альбоме на подпевках) в объятиях друг друга на фоне находящейся рядом Берлинской стены. Часто повторяемая история о том, что "Heroes" была данью двум молодым

берлинцам, которых Боуи увидел на свидании под стальным взором пограничников, на самом деле выполняла роль дымовой завесы — Боуи выдумал её, чтобы скрыть неосторожное поведение своего продюсера (в то время Висконти был ещё женат на Мэри Хопкин). Несмотря на такое не особенно прекрасное происхождение песни, её гимновая мощь неоспорима. Ино утверждает, что песня подсказала ему слово «герой» задолго до того, как Боуи сочинил к ней стихи.

В самоотдаче Ино этому альбому, несомненно, было нечто героическое. Сеансы записи затягивались до утра, после чего они с Боуи, совершенно измотанные, выходили на Гауптштрассе. Если было ещё рано, чтобы зайти в Anderes Ufer, местный гей-бар, где Боуи регулярно завтракал (если, конечно, хулиганы-гомофобы не разбили там стёкла — за их ремонт Боуи незаметно платил), они переходили в редко используемую кухню их апартаментов. Там Ино набрасывался на пшеничные хлопья, а Боуи, которому не хотелось даже зажигать плиту, разбивал себе в рот сырые яйца, после чего проваливался в тревожный сон. Ино забавлялся несообразным зрелищем крупной международной рок-звезды, доведённой до условий жизни нищего студента: «этом было что-то трущобное. Мы сидели за кухонным столом ранним утром, немного усталые и немного сытые по горло — я чашкой противных немецких хлопьев, а он — яичным белком, стекающим по его рубашке.»[73]

Несмотря на до сих пор широко распространённые мнения о том, что Ино был продюсером альбома, его труды ограничились всего двумя короткими неделями, и он покинул Берлин ещё до того, как Боуи начал записывать вокал. Микширование альбома опять происходило безо всякого участия со стороны Ино — этим занимались Боуи и Висконти в студии Mountain в Монтрё.

Получившийся в результате альбом *"Heroes"* (кавычки были добавлены для обозначения некой ироничной отчуждённости) всё же — благодаря щедрости Боуи — добавил в «копилку» Ино три совместных композиционных кредита, в том числе на заглавной вещи (которая в конце концов стала приносить существенный доход). Как и в прошлый раз, альбом был разделён на «песенную» и полуинструментальную стороны — хотя на этот раз совершенно бессловесных пьес было только три[74].

Изданный в октябре 1977 г., как и затянувшийся дебют Sex Pistols *Never Mind The Bollocks* (и, по иронии судьбы, всего через две недели после выхода альбома панк-ремесленников Stranglers с противоречащим заглавием *No More Heroes*), *"Heroes"* попал прямо на пятое место хит-парада альбомов. В сентябре отредактированная версия монолитной заглавной вещи

отметилась в списках вполне достойно, хотя и без стратосферных взлётов. RCA, получившие по заслугам после своей недалёкой недооценки *Low*, на этот раз организовали масштабную рекламную кампанию, обыгрывая трансцендентальный образ Боуи в эпоху разнузданной музыкальной трансформации при помощи высокомерного, но эффективного лозунга — «Есть Старая Волна, есть Новая Волна, а есть Дэвид Боуи». Хотя Ино никогда не решался на такое рекламное чванство, этот лозунг равным образом можно было бы применить и к нему — и на исходе десятилетия именно Ино, а не Боуи, наиболее искусным образом вскочил на «новую волну».

Действительно, после завершения *"Heroes"* Боуи совершенно бросил музыку на несколько месяцев, с головой уйдя в роль прусского солдата в снятом в Берлине фильме Дэвида Хеммингса *Просто жиголо*. Однако, выступив против рекламного турне в поддержку *Low*, Боуи вынашивал далеко идущие планы относительно возвращения на концертную сцену. Ему не терпелось создать живые обработки песен из его последних альбомов, и ближе к концу года он предложил Ино (и Фриппу) присоединиться к его гастрольной группе. Ино должен был играть на синтезаторе и модифицировать звук — т.е. фактически продублировать свою роль в Roxy Music. Хотя Ино фактически отказался от живой работы, он обожал общество Боуи, а их общий энтузиазм к музыкальным новациям (не говоря уже о репризах в духе Пита и Дада) означал, что между ними завязалась крепкая связь. Предложение Боуи его соблазняло. Какое-то время Боуи думал, что у них всё получится: «…я думаю, что он будет выступать со мной в избранных городах. Если он там раньше не был, он, наверное, согласится. Обычно он как раз так и работает», — оптимистично говорил он в январе 1978-го. В конце концов, Ино всё-таки вежливо отказался.

Будучи в Германии, Ино возобновил свой союз с Роделиусом и Мёбиусом. Они вновь работали дуэтом под именем Cluster — Михаэль Ротер ушёл, чтобы начать (бросающую вызов Боуи) сольную карьеру. Прошлым летом Cluster выпустили альбом *Sowiesoso*, сладкозвучные электронные переливы которого представляли собой некий пасторальный противовес настойчивым синтетическим каденциям Джорджио Мородера. Продюсером альбома был австриец Конрад «Конни» Планк — технический ум, стоявший за значительной частью достойных уважения краутроковых альбомов самых разнообразных составов — от Kraftwerk и Neu! до Can, Guru Guru, Ash Ra Tempel и группы с прискорбным названием Grobschnitt[75]. Похожий на медведя патлатый Планк одевался как викинг и обычно характеризовался

как «безумный учёный», однако его страсть к звукозаписи развилась во время его прилежной работы звукорежиссёром на кёльнской радиостанции West Deutsche Rundfunk, где, помимо всего прочего, ему приходилось исполнять указания Штокхаузена и записывать Марлен Дитрих. Планк был одной из самых значительных фигур в развитии послевоенной немецкой популярной музыки (которая по большей части тонула в простонародной шлягерной сентиментальности), а его роль продюсера, руководителя, технического новатора и каталитического музыкального сотрудника сильно напоминала продюсерскую карьеру Брайана Ино.

Значительным моментом было то, что Планк был одним из очень немногих европейских продюсеров, изучивших студийную «лабораторную» работу таких ямайских пионеров стиля даб-реггей, как Ли «Скрэтч» Перри, чей прорывный подход к записи ещё с конца 60-х стал важным фактором в превращении студии звукозаписи в некий особый музыкальный инструмент. Ино вскоре тоже стал поклонником даба. Студия Планка представляла собой перестроенную ферму (жилое помещение когда-то было свинарником) в Нойнкирхене, деревушке на окраине Вольперата (тридцать километров восточнее Кёльна). Его микшерный пульт был переделан таким образом, что одним нажатием пальца он мог одновременно включать панорамные и эхо-эффекты. Для Планка микширование было не только технической работой, но и донкихотским «выступлением».

В июне в рабочем комплексе Планка гостили Ино, Мёбиус и Роделиус. Хотя в голове у Ино всё ещё эхом отдавались моторные секвенции Джорджио Мородера, ему пришлось приспосабливать свои идеи «сеточных» ртимических форм к гораздо менее жёстким склонностям своих коллег. В сеансах записи Cluster циклические повторения совмещались с органичной импровизацией: «Всё почти всегда начиналось так, как будто кто-то играет джем на фоне секвенсора, хотя тогда мы не использовали секвенсоров; им становился один из нас — может быть, Роделиус, повторяющий свой рисунок на клавишах… Раньше для меня проблема с совместными джемами состояла в том, что мои партнёры слишком быстро всё меняли; они никогда не слушали, что они играют сейчас. С Cluster мы могли оставаться на одном месте на протяжении 25-ти минут или около того, полностью вникали в нюансы пьесы, начинали ощущать её как пейзаж — не просто какой-то момент в музыке, но некое место.»

Ино сразу же почувствовал расположение к комплексному подходу Планка: «Он работал с вдохновением; он считал, что работа звукорежиссёра — это высоко творческий процесс, так что

он внёс очень большой вклад в то, что вышло из этой студии.»

Ахим Роделиус наблюдал за тем, как навыки Ино и Планка дополняли друг друга при построении вещей: «Конни, Брайан и Мёбиус гораздо больше меня увлекались структурой, так что я часто замечал, что просто сижу рядом и радуюсь их продвижению вперёд; в игру включился также Хольгер Зукай — это помогло нам в разработке наших записей, которые стали гораздо более сложными.»

Басист Can Зукай добавил свои шикарные пульсации в пьесу "Ho Renomo", которая в конце концов стала вступительной на альбоме *Cluster & Eno*, составленном из сделанных Планком записей 1977 г. и выпущенном немецкой фирмой Sky в августе. Будучи ещё одним этапным пунктом на дороге к «настоящему» амбиенту, альбом оказался качественной подборкой протяжённых электроакустических атмосфер, тонких звуковых штрихов и игривых ритмических «камей» — и, следовательно, идеальным равносторонним музыкальным треугольником Ино, Роделиуса и Мёбиуса.

В альбоме, состоявшем из девяти довольно длинных вещей, была представлена целая панорама звуковых источников — красочное разнообразие синтезаторных звуков, акустическое пианино, обработанная гитара и многочисленные электронные эффекты. Пьеса "One" к тому же выиграла от звучания индийской тамбуры и экзотической перкуссии в исполнении местных музыкантов Окко Беккера и Асмуса Титченса. Что касается других вещей, "Schone Hande" создавала пьянящую музыку настроения только из накатывающего волнами тремоло-синтезатора, "Mit Samaen" оказалась витриной для сдержанного фортепьянного неоклассицизма Роделиуса, а "Die Bunge" представляла собой контрастно бойкий этюд для щёлкающей драм-машины и небесных жужжащих шумов. Пронзительно тоскливая "Fur Luise" вполне могла бы сойти с канавок *Music For Films*.

Ещё одним побочным продуктом этих сеансов записи была милая умиротворённая фортепьянная пьеса Роделиуса, насчёт которой Ино решил, что её очевидное очарование требует более продуманного аккомпанемента, чем тот, который можно было сделать за ограниченный срок в Нойнкирхене. Эта пьеса в конечном итоге получила название "By This River" и стала одним из медитативных «гвоздей» бесконечно вынашиваемого нового сольного альбома Ино — именно эта сизифова перспектива ожидала его по возвращении из Германии.

Запутавшись в сбивающей с толку трясине законченного и полузаконченного материала и к тому же находясь под давлением со стороны новых руководителей фирмы грамзаписи (марка Island

недавно была поглощена империей Polygram), Ино вообразил, что создал монстра франкенштейновых размеров. Согласно его признанию Яну Макдональду, он впервые начал серьёзно сомневаться в эффективности своего хвалёного схематического подхода: «Системы перестали приводить меня на неизвестные территории… Некоторые из вещей прошли через огромное количество перемен. Я начинал с инструментального куска длиной в три минуты. Потом я копировал и склеивал его, так, чтобы он продолжался уже восемь минут. Потом я добавлял в конец что-то вроде песни и накладывал кучу разных инструментов. Потом слушал и решал, что всё это не то, что надо; опять снимал все инструменты, микшировал вещь заново и приходил к выводу, что нужно добавить что-то вроде песни в начале… Я сходил с ума.»

Небольшая лёгкая побочная работа на время отвлекала — на этот раз отвлечение явилось в форме обласканной арфой вещи "Elke" на альбоме *Rain Dances* жеманных суррейских прог-рокеров Camel. Продюсером альбома был Ретт Дэвис, а запись проходила довольно беспокойно, потому что основатели группы Эндрю Латимер и Питер Барденс всё время ругались насчёт музыкального курса. Иновские поверхностные знания электрического и обычного пианино, мини-муга и колокольчиков придали томно дрейфующей пьесе теперь уже знакомое двойственное настроение — равноудалённое от грозного знамения и экстаза. Если бы не весьма предсказуемые пассажи арфы и флейты, она могла бы показаться очередной апатичной «купюрой» из *Another Green World*.

Несмотря на приятные отклонения, давление на Ино всё росло — ему нужно было не только закончить свой сольный альбом, но и проследить за выпуском последнего, запоздалого пакета пластинок Obscure: *Machine Music* Гэвина Брайарса и Джона Уайта, *Irma — An Opera* Тома Филлипса, Гэвина Брайарса и Фреда Ортона и *The Pavilion Of Dreams* Гарольда Бадда. Запись *Machine Music* стоит отметить, так как Ино непосредственно участвовал в процессе.

На пьесе Брайарса "The Squirrel And The Rickety-Rackety Bridge", написанной для восьми гитар и четырёх гитаристов, Ино присоединился к Брайарсу и фри-джазовым гитаристам Дереку Бэйли и Фреду Фриту в неком эксперименте по акробатическому бренчанию. Вспоминает Фрит: «Гэвин, Брайан, Дерек Бэйли и я каждый играли на двух гитарах одновременно. Наверное, я был единственным из нас, кто проделывал такое раньше, но всё равно это было чрезвычайно трудно, в смысле странной координации. С Дереком мы уже тогда были хорошими друзьями, но тот факт, что

Брайан играл все эти партии, очень много говорит о его способности браться практически за что угодно, при этом не забивая голову мыслями, что это дело *специалиста.»*

Альбом Филлипса *Irma* оказался самым вздорным предприятием во всей серии Obscure, причём продюсер Ино ввязался в разборки между музыкальным руководителем Гэвином Брайарсом и композитором Томом Филлипсом. Партитура, представлявшая собой по сути дела очередную *Hutument-пьесу* Филлипса, включала в себя 93 фразы, случайным образом выбранные из викторианского романа *Человеческий документ* У.Х. Мэллока; текстовые фрагменты были разделены на свободные звуковые намёки, либретто и сценические указания. На критика-искусствоведа Фреда Ортона была возложена задача организации либретто, а Гэвин Брайарс и виольный октет («новое скрипичное семейство») занимались выработкой музыкального курса — задача, которая, как вспоминает Брайарс, требовала немало импровизации и интерпретации: «Пьеса представляет собой графическую нотацию. Там очень мало информации — просто листок бумаги, на котором нарисованы всякие вещи. В студии во время записи Том поворачивался ко мне и говорил: «всегда думал, что Irma должна звучать вот так.» Помню, что я думал про себя: «Чёрт, если ты всегда знал, как это должно звучать, что ж ты это не написал?» Они вместе с Брайаном участвовали в записи. Том и моя бывшая жена Анджела — тоже художница — были в хоре; у нас появилась такая шуточная идея сделать хор из художников. В записи было многое, что меня беспокоило. Сначала я думал, что это будет одна сторона альбома, потом понял, что у нас примерно 37 минут музыки, так что в конце концов вышла довольно короткая пластинка. Помню, что с тревогой говорил об этом Брайану. Брайан сказал: «Не волнуйся.» Он сказал, что нам нужно просто подольше повторять в конце одну фразу, и пластинка станет длиннее.»

Том Филлипс обвиняет Ино в том, что он не взял в свои руки всё происходящее: «*Irma* оказалась абсолютно охрененной катастрофой. Вот это единственное, что я на самом деле имею против Брайана — с его стороны это была нехарактерная для него наивность. Он позволил Гэвину стянуть пьесу. Пластинка вышла как пьеса Гэвина Брайарса, что совершенно возмутительно, поскольку там совершенно всё взято у меня — это моя пьеса. Брайан сказал, что ему нужно сделать пластинку, и я ответил: «хорошо»… Исполнение мне не нравилось — оно казалось приукрашенным и смягчённым. Мне кажется, Брайан сделал ужасную ошибку, разрешив Гэвину взять руководство над пьесой, как над своим произведением. Мне кажется, Гэвин слегка

застращал Брайана.»

Большинство пластинок Obscure не испытали на себе влияния подобных разногласий и заняли гораздо меньше времени. В некоторых случаях у Ино на записи появлялась возможность эксперимента — он ею пользовался, в надежде найти что-нибудь такое, что можно было бы использовать в не дающей ему покоя сольной пластинке. Брайарс так вспоминает подобные усилия Ино во время записи *Machine Music*: «Брайан спросил, не можем ли мы — пока мы здесь — сделать несколько наложений для него. Его интересовал весь этот реггей-способ записи, когда ты накладываешь 24 дорожки, а потом что-то стираешь, что-то передвигаешь и т.д. Ему просто хотелось иметь много материала, и мне кажется, что именно затем мы и собрались в студии. Ему хотелось чего-нибудь очень простого и статичного — таких *чух-чух*-ритмов — но мы делали всевозможный интересный ритмический и структурный материал, и он решил, что мы для него чересчур хороши! Так что это никогда не было использовано.»

Фред Фрит тоже помнит подобные «исследовательские» сеансы записи: «Помню, как стучал по гитаре барабанными палочками в ритм-секции с Филом Коллинзом! Я, несомненно, считал, что играю на ритм-гитаре. И такой был весь сеанс. Фил Коллинз, Перси Джонс и я создавали импровизированные ритм-дорожки из многих разных символов. Думаю, это был по большей части слишком «роковый» материал для Брайана — его трудно было согласовать с амбиентным мышлением, которое у него развивалось, но мне было бы очень любопытно послушать это сейчас.»

«Реггей-способ записи», о котором говорит Гэвин Брайарс — или, если более конкретно, непостижимая ямайская школа дабремикса — начал серьёзно интересовать Ино. Он был очарован жанром, в котором на выброшенные инструменты приходилось столько же места, сколько на оставшиеся — микшерный пульт становился чем-то вроде спиритической планшетки. Ино уже кое-что знал о дабе — особенно о произведениях некого Осборна Раддока, он же Кинг Табби. Ранее занимавшийся ремонтом аппаратуры и исполнявший роль комплектовщика ди-джейских мобильных звуковых систем, Кинг Табби стал одним из самых передовых студийных продюсеров Ямайки. Его альбом 1975 года *King Tubby Meets The Upsetter At The Grass Roots Of Dub* не сходил с проигрывателя Ино почти всю середину 70-х. На обложке пластинки были не изображения музыкантов, а шикарная фотография микшерной консоли Табби. Ино это очень понравилось.

Шаманоподобный ямайский продюсер Ли «Скрэтч» Перри был ещё одной фигурой, вызывавшей у Ино огромный интерес[76]. Недавно Перри осуществлял руководство записью на Бейсинг-стрит ямайской суперзвезды-изгнанника Island Records Боба Марли — пережив покушение в родном Кингстоне, Марли теперь жил в Лондоне. Ещё один завсегдатай Бейсинг-стрит Джон Фокс присутствовал на некоторых руководимых Перри сеансах записи, и обнаружил в них некую неявную параллель с Ино: «Это был Двор Марли, с десятками придворных — Большой Туман. На пульте у Перри были разложены всевозможные амулеты — это была Практическая Магия. Он превращал это место в некое единое органичное целое — все накладывали на микс свои инструменты, давали эхо, синхронно двигались. Там возникала некая изумительная, потусторонняя, нелинейная, нелогичная, нутряная экология… У Брайана был свой вариант этого — но очень английский. В то время так больше никто не работал.»[77]

Как и в прошлом, когда им начинали овладевать творческие сомнения, во второй половине 1977-го здоровье Ино начало ухудшаться — хотя на этот раз, к счастью, обошлось без телесных повреждений. Однако он испытывал немалый стресс и продолжал страдать от бессонницы. Он как-то даже выразил опасение, что, может быть, движется к какому-то нервному расстройству. В Берлине он облегчал душу с Дэвидом Боуи и Робертом Фриппом, а теперь искал совета у Роберта Уайатта. Все названные были единодушны в том, что лучше «вскрыть нарыв»: Ино должен был прекратить заниматься ерундой, посвятить себя получающемуся варианту альбома (каким бы дефектным он ни был) и двигаться вперёд (Ино особенно запомнил одну из максим Уайатта: «Ты посвящаешь себя тому, что у тебя осталось»). В конце концов Ино так и сделал: неохотно собрал пластинку из самых успешно реализованных — пусть и ужасно разнородных — компонентов, бывших в его распоряжении. Он назвал свой новый опус *Before And After Science* («До и после науки»), и это название, помимо прочего, отражало способ его создания — частично это была строгая система, частично — собранное по кусочкам попурри.

На какое-то время Ино замаскировал свою растущую неприязнь к этому проекту и устроил ещё несколько сеансов записи. Фред Фрит, ещё один конфидент Ино (и много вложивший в его записи 1977 года) не замечал, что энтузиазм его сотрудника идёт на убыль, но оглядываясь на то время с сегодняшних позиций, он понимает, что творческие аппетиты Ино склонялись к чему-то другому: «Мне кажется, этот альбом дался ему нелегко, потому что он не вкладывал в него душу. Он находился в процессе интеллектуальной формулировки

совершенно другого музыкального мышления, и в каком-то смысле то, чем мы занимались, слишком напоминало его старый способ работы. Хочешь-не-хочешь, а это проявлялось. Тогда мы этого не знали, но со временем это стало очевидным фактом. Я хорошо помню эти сеансы записи, и тогда среди нас не было никакого напряжения. Мы просто пробовали всякие разные вещи, а он всё это записывал.»

Кроме собратьев по музыке, Ино поделился своей творческой неудовлетворённостью с молодым художником и ярым поклонником левой музыки, который с некоторых пор стал пользоваться его доверием — Расселлом Миллсом. «Помню, что он был в беспокойстве на всём протяжении записи *Before And After Science»,* — вспоминает Миллс. «Он постоянно сомневался в ценности или правильности того, что делает, и нервничал по поводу того, что, возможно, слишком «перебарщивает».»

Прежде чем начать изучать изящные искусства в Кентербери, Мэйдстоуне и Королевском Колледже Искусств, Расселл Миллс в школе был одержимым фанатом Roxy Music и Капитана Бифхарта, и имел амбиции стать барабанщиком. В это время он вместе с одним просвещённым учителем музыки ездил в Лондон на курсы джазовых ударных, которые вёл барабанщик трио Дэйва Брубека Джо Морелло. После одной такой внеклассной поездки в 1972 г. подросток Миллс в Кройдоне сумел проскочить на концерт Roxy Music, и, хотя его внимание привлекали главным образом шикарные девушки в публике, попал под очарование не менее «цепляющего» Брайана Ино; с тех пор он усердно следил за его последующей карьерой.

Миллс поступил в Королевский Колледж Искусств в 1974-м, и одним из его лучших друзей стал Деннис Ли (он же Джон Фокс). На втором курсе ККИ Миллс набрался смелости написать Ино и нахально предложил встретиться. «Примерно шесть недель ничего не было слышно, и я почти перестал об этом думать, но вдруг получил письмо, в котором говорилось, что он польщён и заинтригован, и не прочь встретиться», — вспоминает Миллс. «Мы договорились, что он придёт в студии ККИ — тогда они находились на Экзибишн-роуд — в обеденный перерыв, когда большая часть студентов будет отсутствовать.»

Как многие другие до и после него, Миллс нашёл, что живой Ино симпатичен и обаятелен: «Он был не так высок, как я воображал, и вёл себя тихо. Его улыбка тут же обезоруживает и очаровывает. Он был очень непринуждён и невероятно открыт для всевозможных идей. Он внимательно слушал и весьма быстро предлагал свои идеи и соображения… Встреча прошла хорошо; мы обменялись телефонными номерами и адресами и

договорились встретиться ещё раз. У меня было ясное чувство, что я встретил задушевного друга, единомышленника. Пока я учился в ККИ, мы неоднократно встречались — иногда в колледже, иногда у него в квартире на Мэйда-Вэйл, у меня в Кентиш-Тауне, в офисе EG.»

Вскоре Миллс уже считал Ино своим верным другом — он даже свою первую машину (побитый «Рено-4») купил у Ритвы Саарикко. Собираясь вместе, Миллс и Ино обсуждали их общее увлечение Капитаном Бифхартом (Ино состроил кислую гримасу, когда узнал, что фан-база Бифхарта состояла почти исключительно из женщин, тогда как его собственная — в основном из тупых юнцов[78]) и начали общаться весьма регулярно. Обычно они шли на какой-нибудь арт-хаус-фильм (их любимыми режиссёрами были Херцог и Тарковский), после чего отправлялись в японский ресторан обсудить увиденное; разговор «распространялся на всевозможные территории».

Миллс был частым гостем на Лит-Мэншнс: «Помню, что там была очень спокойная обстановка — тихо и мирно. Мы пили чай, говорили, высказывали всякие мысли, слушали музыку — либо то, над чем тогда работал Брайан, либо чужую музыку, которая кому-нибудь из нас казалась интересной.»

Ино был заинтригован визуальным искусством Миллса — особенно долгосрочным художественным проектом, образы которого были непосредственно навеяны его творчеством. К тому же в работе Миллса часто проглядывали любимые рабочие процессы самого Ино. Будучи поклонником коллажей, мультимедийного творчества и найденного материала, художник часто работал «слоями» — физически и концептуально «склеивая» идеи и текстуры и получая совершенно непредсказуемые результаты. Ино спросил Миллса, не хочет ли он дать ему какую-нибудь работу, которую можно было бы включить в оформление его ожидаемого альбома, и Миллс согласился сделать специальный тираж монохромных эстампов.

Ино и Петер Шмидт одно время обсуждали средства, при помощи которых можно было бы использовать промышленные механизмы распространения шоу-бизнеса для продвижения в массы изящного искусства. Шмидт только что вернулся с Канарских островов, где он сделал несколько акварельных этюдов, особенно понравившихся Ино; он предложил сделать на основе картин Шмидта отдельный тираж литографий, которые также должны были прилагаться к его новому альбому. В результате первые издания *Before And After Science* содержали вкладку формата A5 с четырьмя эстампами Шмидта. Альбом, в который были включены десять новых иновских пьес, имел

подзаголовок *Fourteen Pictures* — тем самым визуальные работы Шмидта становились как бы неотъемлемой частью этой поистине аудио-визуальной работы. Ино существенно урезал свой гонорар, чтобы уменьшить стоимость оформления; в последующих изданиях подзаголовок был снят, а картинки Шмидта перемещены на заднюю сторону обложки[79].

Включение работ Шмидта в альбом было знаком преданности и веры Ино в своего высоко ценимого друга и уважаемого мультимедиа-художника; кроме того, это был очередной пример непрекращающегося стремления Ино «сплавить» миры изящного искусства и музыки, хотя, как ни странно, это не стало началом революции в распространении эстампов. («Ещё одна блестящая идея, которая так и не получила разгона!», — иронично заметил Ино в журнале Mojo.) Эти художественные работы также играли роль своеобразного «фигового листка» — потенциально они должны были отвлекать слушателя от неудачного, по мнению Ино, альбома. Со временем стало ясно, что он в этом мнении был почти совершенно одинок.

Английские рецензии на *Before And After Science* стали появляться ещё до выхода альбома, намеченного на начало декабря (Штатам пришлось подождать до весны). Хотя альбом запоздал как минимум на год, в его выходе было что-то очень своевременное. За два года со времени выпуска *Another Green World* с Ино и популярной музыкой произошло много всякого. Одобрение со стороны Дэвида Боуи не только помогло защитить 28-летнего Ино от возрастной дискриминации со стороны панк-догматиков, но также убедило многих скептически настроенных критиков в том, что Ино является истинным создателем «духа времени». «Два последних альбома Дэвида Боуи, записанные в Берлине в сотрудничестве с Брайаном Ино — это одни из самых рискованных и вызывающих пластинок, когда-либо предложенных рок-публике», — это предположение Аллана Джонса в Melody Maker эхом разнеслось по всей музыкальной прессе. Если бы *Before And After Science* вышел на полгода раньше, он мог бы показаться аномально благовоспитанным явлением на музыкальной сцене, порабощённой ставящими рекорды скорости гитарами и нутряными рок-н-ролльными заездами. Но к концу 1977 г. панк начал терять свой первоначальный блеск, и музыкальные журналисты уже начали заглядывать за пределы зажигательного рока — в сторону более богатых и долгосрочных звуковых нововведений.

В довольно «умственном», двухчастном интервью с Яном Макдональдом в NME, растянувшемся на две недели в конце ноября/начале декабря, Ино был представлен как вдумчивый

музыкальный новатор по преимуществу. Статья Макдональда стала одной из первых крупных публикаций, в которой автор воздержался от выставления интеллектуального подхода Ино в виде источника озадачивающей информации или объекта завуалированных насмешек[80]. Это произошло отчасти потому, что вместо того, чтобы «лоб» задавать вопросы, Макдональд предпочёл дать объекту интервью пуститься в монолог, касавшийся понемногу всего на свете — и в результате записал на плёнку марафонские шесть часов разговора. (Ино, как пояснил Макдональд в предисловии ко второй части статьи, это «замкнутая, склонная к уединению личность, которая также является — по крайней мере, в количественном отношении — одним из величайших ораторов мира.»)

Конечный продукт мириада сеансов записи растянулся во времени почти на два года и включал в себя переменный состав из 15-ти музыкантов. По этой причине *Before And After Science* (первый из вокальных альбомов, на обложке которого стояло имя «Брайан Ино») не мог не быть эклектичным произведением. Однако, несмотря на все сомнения Ино, на нём были пьесы, которые местами могли потягаться с самыми мелодически достойными и текстурно экзотическими моментами на *Another Green World*, а одном предыдущем альбоме Ино.

Первая сторона могла служить разнородным образцом последних иновских музыкальных увлечений. Вступительная вещь "No One Receiving" представляла собой Боуи-подобное арт-диско — остро-одинокие размышления Ино о планетарном экзистенциализме («Там, на звёздах, никто не видит наше одиночество») контрастировали со скользким чавканьем двух басистов (Пола Рудольфа и Перси Джонса), играющих в догонялки с озорными, «вывернутыми наизнанку» фанк-барабанами Фила Коллинза. Следующая песня — "Backwater" — была не менее подвижна, но стилистически сильно отличалась от предшественницы. Это была родная, возглавляемая фортепиано, намеренно наводящая на мысли об Эдварде Лире английская поп-эксцентрика, доводящая до грани раздражения своими абсурдными куплетами («Более высокая из дочерей швейцара / Окунула руку в смертельную воду» и т.д.).

Альбом вновь сворачивал «налево» с началом пьесы "Kurt's Rejoinder" — это был «эксперимент по созданию вокальной пьесы без акцента на певце», составленный из подручных материалов; сэмплирование записи "Sonate In Urlauten" (или "The Ursonate") 1930 года — фонетической поэмы единомышленника дадаистов Курта Швиттерса — предвосхищало некоторые ключевые работы Ино рубежа 80-х гг.

Далее шёл инструментал с джазовой окраской "Energy Fools The Magician", построенный на аккордах «модифицированной» гитары Фреда Фрита («всегда так или иначе «модифицировал» гитару. Зажимы-«крокодилы», палочки для еды между струнами и т. д…», — говорит Фрит) и потрясающих риффах Перси Джонса; он грубым образом переходил в маниакально исполненную песню "King's Lead Hat". С одной стороны, название представляло собой анаграмму слов talking heads, с другой — это была бесстыдная дань уважения одноимённой группе, иновское «приношение» новой волне и подлинное возвращение к остинатной гитарной атаке таких вещей с *Taking Tiger Mountain*, как "Third Uncle" и "The True Wheel". Основанная на разрывающей усилитель гитаре Фила Манзанеры и покрытая электронно-размазанным соло Роберта Фриппа, она содержала почти смехотворно манерное подражание возбуждённой вокальной икоте Дэвида Бёрна. За такое мошенничество Ино вполне можно простить, т.к. он написал песню для того, чтобы записать её с Talking Heads — но потом конфликты рабочих графиков не дали этой идее осуществиться.

На гораздо более однородной и главным образом инструментальной второй стороне альбома было представлено контрастно длительное, расслабленное настроение — это был дзен-контрапункт для нервных стилистических виляний первой стороны. Обрамлённая сочными гармониями и детскими поп-мелодиями "Here He Comes" (на этой песне выделялось величественное, звучное соло баса Пола Рудольфа) и завершающим, пропитанным синтезаторами гимном "Spider And I", вторая сторона представляла то, что Ино называл «пост-атомным» качеством. Перед слушателем проходила процессия водно-прозрачных настроений, опять предвосхищавших неминуемую формализацию давно вынашиваемого «амбиентного» курса.

В возвышенно-медитативной песне "Julie With…" (которая казалась дальней родственницей "Becalmed" с *Another Green World)* ясные ноты электропианино изморосью покрывали глубоководный бас, а Ино между тем описывал плавание в открытой лодке с едва скрытой похотью над «открытой блузкой» вышеупомянутой Джули[81]. Задумчивую атмосферу продолжали нагнетать минималистски сплетённые гитара и клавиши в посвящённой Гарольду Бадду пьесе "Through Hollow Lands" и сдержанная барочная красота "By This River". Последняя пьеса представляла собой фортепьянную пьесу Роделиуса, оставшуюся от записей Cluster 1977 года, которую Ино оставил за собой. Лёгкие штрихи Fender Rhodes Мёбиуса теперь были «позолочены» бодро произнесёнными стихами Ино — ностальгической песнью-

воспоминанием о беззаботных днях, проведённых рядом с неким широким, извилистым потоком — без всяких сомнений, рекой Везер.

Хотя Ино не изменил своего скептического отношения к достоинствам альбома, его наверняка обрадовали те места, которые пластинка заняла в опросах конца года. В весьма авторитетном списке NME она разместилась на вполне достойном 14-м месте, сразу перед *In The City* группы Jam (этот альбом, стремившийся к шикарному арт-модовому жару "My Generation" The Who, Ино наверняка просто не заметил). Возглавлял список альбом *"Heroes"*.

Фактически Ино встретил приближающееся рождественское время на нехарактерной для него пессимистической ноте. Всё ещё встревоженный той частотой, с которой его излюбленный системный подход заводил его в творческие тупики, он — наверное, впервые в жизни — смотрел на будущие музыкальные проекты с некоторым беспокойством. Однако его настроение резко улучшилось в середине декабря, когда он вылетел в Нью-Йорк для серии рекламных интервью и стал проводить время в обществе Talking Heads.

Принятый в просторной квартире недавно поженившихся Криса Франца и Тины Уимаут в Куинс, Ино также общался с почтенным джазовым би-боп-трубачом Доном Черри, который жил над ними. Как весело вспоминала Тина Уимаут, 41-летнему Черри понравились типично бескомпромиссные слова 29-летнего Ино при знакомстве: «Дон, проблема в том, что ты недостаточно всё повторяешь. Мне кажется, что чем больше повторять какую-то вещь, тем интереснее она становится, потому что ты каждый раз слышишь её по-новому.»

Несмотря на хладнокровное нахальство Ино (или благодаря ему), было запланировано, что в начале весны он будет продюсировать второй альбом Talking Heads.

На горизонте были и другие музыкальные «просветы» — в микшерной алхимии даб-реггей и в имеющем к ней близкое отношение коллажном подходе, применённом на "Kurt's Rejoinder", Ино виделась потенциально «плодотворная земля». Кроме того, ему ещё только предстояло отбросить идеи многочисленных составов — эти несообразные сочетания несоизмеримых друг с другом звуковых мастеров, бросаемых в один тигель, из которого должна выйти некая уникальная гибридная музыка. В то время Ино слушал абстрактные арт-фанковые альбомы трубача-маэстро Майлса Дэвиса, записанные в середине 70-х. Однажды, во время очередного матча в скрэббл, он спросил любителя джаза Роберта Уайатта, каким образом у

Дэвиса на альбомах типа *Dark Magus* и *Pangaea* получались столь богатые диссонансные аранжировки. Уайатт открыл ему, что Дэвис отказался от всякой формальной музыкальной аранжировки и применил алхимический подход: он собственноручно подбирал одарённых и совершенно разноплановых музыкантов, которые по большей части до встречи в студии никогда не виделись, и полагался на то, что их спонтанное взаимодействие приведёт к таким звуковым богатствам, которые невозможно было и вообразить. Эта идея сильно возбудила Ино и только усугубила его бессонницу.

Чтобы снять общую усталость, вызванную неистовыми 18-ю месяцами, проведёнными за записью, в начале года Ино уехал в недолгий отпуск в Марокко. Однако отпуск стал «рабочим праздником». Теперь он сознательно искал «найденный» звуковой материал, и взял с собой портативный стереомагнитофон. В одном переулке в Марракеше он наткнулся на пару слепых, распевавших какой-то скрипучий арабский дуэт. Через какое-то время к ним присоединилась молоденькая девушка («её голос был октав на пятнадцать выше», — вспоминал он), и тут он и сунул им под нос свой микрофон. Позже он думал о том, чтобы оркестровать эти «найденные мелодии» с помощью студийного ансамбля из 10-ти человек, для получения продукта, родственного «мировой музыке Майлса Дэвиса» и *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* Гэвина Брайарса. В конечном итоге марокканское пение так и не нашло себе места ни на какой пластинке, но его соблазнительное незападное качество и идея совмещения его с западными звучаниями крепко засели у Ино в мозгу.

Ино уже работал над одним довольно заковыристым проектом на основе «найденных звуков» — это была B-сторона "King's Lead Hat", неудавшейся сорокапятки Talking Heads; Polydor настояли на том, чтобы эта вещь из *Before And After Science* была выпущена, дабы что-нибудь поиметь от растущего интереса к нью-йоркскому квартету, и Ино перемикшировал её, чтобы сделать более радиопригодной. На B-стороне помещалась беспрецедентная беспокойная пьеса под названием "RAF"; её исполнителями были заявлены Брайан Ино и Snatch — группа, недавно организованная давней сотрудницей Ино Джуди Найлон и её подругой (наивной девушкой, превратившейся в панк-провокаторшу) Патти Паладин. Хотя эта вещь остаётся одной из самых малоизвестных в иновском творчестве, тем не менее она оказалась одной из самых значительных вех в его музыкальном развитии. Как и два года назад, когда сквозь плещущий на Мэйда-Вэйл дождь проступили первые признаки амбиентной музыки,

Джуди Найлон, как талисман, оказалась под рукой как раз в тот момент, когда художественный курс Ино был готов измениться.

"RAF" была не данью памяти аэродромам, примыкавшим к дому детства Ино — пьеса была основана на бесстрастном репортаже о революционной ячейке Отряда Красной Армии (Red Army Faction) под руководством Баадера-Майнхоф[82]. У Найлон была идея создать звуковую пьесу, в которой были бы использованы собранные ею записи новостных передач и не особо разборчивых телефонных переговоров немецкой полиции с Баадером-Майнхоф, в которых велась речь о выкупе за голландского промышленника Хаанса-Мартина Шлейера. Она попросила Ино сделать музыкальный аккомпанемент, и он с радостью согласился, довольный возможностью сделать музыку на основе готовых ресурсов.

С добавленным «живым» вокалом Найлон и Палладин получившаяся в результате вещь стала смелым постмодернистским звуковым коллажем на основе тщательно реконструированного куска музыки Ино. Исходным материалом послужил 35-секундный «джем»-фрагмент с типично ловким басовым риффом Перси Джонса и любопытными дискообразными барабанами, оставшийся с плодовитых сеансов записи 1975 г. на Бейсинг-стрит. После того, как фрагмент был аккуратно зациклен и отредактирован до продолжительности целой песни, он был помещён в пространство склеенных кусков из передач, которые предоставила Найлон. В результате получилась гибридная арт-диско-психодрама, странной амбивалентности которой ещё добавили Найлон и Паладин, выступившие в роли пассажиров обречённого самолёта «Люфтганзы» — подкрашивая себе лица, они завели следующий воображаемый разговор: «Если мы только отсюда выберемся / Я хочу хорошо выглядеть на фотографиях…». В конце пьесы звучали леденящий кровь выстрел, выкрик «Хайль!» и вопль «Не надо жертв!».

На репортёра Sounds Джона Сэвиджа всё это произвело громадное впечатление; ему показалось, что "RAF" создаёт атмосферу, «явно отдающую кондиционированным разрежённым самолётным воздухом, спрятанными «Танноями», камерами, жучками — всей этой современной технологической паранойей полного контроля» — этого эффекта Ино добился, периодически включая и отключая эхо на отдельных дорожках, чтобы создать впечатление контраста между внешним окружением и герметичной внутренностью фюзеляжа.

Сорокапятка была выпущена в тот момент, когда содержательная жизнь Sex Pistols спотыкаясь, шла к сумбурной кончине в сан-францисском Уинтерлэнд-мьюзик-холле;

изначальный порыв панка уже уступал место изломанному, нервному пост-панк-эксперименту, и тот синтез найденного звука, отзвуков *realpolitik* и шероховатых «левых» грувов, который можно было слышать на "RAF", оказался почти пророческим. "King's Lead Hat" не вошла в хит-парад, но её обратная сторона была значительна тем, что предвосхитила — более чем на год — работу находящихся под влиянием Грамши агитпроп-пост-панков Scritti Politti и коллажные убийственные диско-мантры уроженцев Шеффилда Cabaret Voltaire[83]. Кроме того, она была предвестником предстоящей в скором будущем коллажной работы Ино и Дэвида Бёрна из Talking Heads.

Джон Сэвидж опять вторгся в царство Ино в феврале 1978-го, написав отчёт о сильно задержавшейся записи дебютного альбома Devo под хитрым названием: *Q: Are We Not Men? A: We Are Devo!*. Этот творческий процесс, впоследствии оказавшийся довольно мучительным, происходил в студии Конни Планка в морозном заваленном снегом Вольперате. Студийная атмосфера показалась Сэвиджу столь же холодной, как воздух за пределами студии. «Там была густая атмосфера нежелания ничего делать и взаимных подозрений», — сообщил он читателям Sounds.

Несмотря на то уважение, которое испытывали друг к другу Ино и Devo, отношения этих двусложных партнёров были довольно мучительны — причём фундаментальные расхождения начали проявляться прямо с первого дня трёх недель, потраченных на запись. Прекрасно отдавая себе отчёт в том, какие ставки диктует их горячо ожидаемый дебютный альбом, Devo совершенно отказались от спонтанности и стали соблюдать почти комичную осторожность — они постоянно сверялись с огромной библиотекой демо-записей, которую притащили с собой из Огайо. Ино подстрекал их хотя бы к косвенному эксперименту, но Марк Мазерсбау и Джерри Касале противились этому с исключительным упрямством и твёрдо стояли на том, чтобы Ино в точности воспроизвёл некоторые звуки барабанов и клавиш с их священных демок. Обычный рискованный подход Ино был сразу же нейтрализован. Многие его творческие вклады в альбом — особенно синтезаторные текстуры, добавленные им на большинство песен — были отвергнуты группой; только странно мерцающая "Shrivel Up" и безумно-шумная "Space Junk" несут на себе ощутимое свидетельство иновского текстурного вмешательства. В результате звучание (если не общее чувство) дебютной пластинки Devo осталось сравнительно традиционным — грубый, угловатый нововолновой рок с редкими осторожными синтетическими вкраплениями.

Ино считал, что Devo в высшей степени «анальны», и позже

сказал Энди Гиллу из Mojo следующее: «Работать с ними было просто страшно, потому что они были совершенно неспособны к эксперименту… Я сидел за пультом, передо мной были все эти эквалайзеры, эхо-эффекты и прочие штуки, и когда моя рука к чему-нибудь тянулась, чтобы вставить какую-нибудь обработку звука, я прямо чувствовал, как за моей спиной начинает ощетиниваться Джерри Касале. Это было ужасно! Он всё время стоял позади меня, потом нагибался и спрашивал: «зачем ты делаешь вот это?»»

Пользуясь преимуществом ретроспективного взгляда, Мазерсбау понимает, что чувствовал Ино: «… теперь ясно, что мы чересчур противились идеям Ино… Мне бы, наверное, хотелось послушать, на что был бы похож наш альбом, будь мы более открыты для его советов. Но в то время нам казалось, что мы знаем всё.»

Было немалым курьёзом, что самая горячо ожидаемая арт-рок-группа мира и самый прогрессивно мыслящий студийный посредник в арт-роке пошли настолько «не в ногу». Devo настойчиво добивались услуг Ино, а он, в свою очередь, делом подтвердил свой часто выражаемый энтузиазм по отношению к группе и выполнил данное им в Нью-Йорке обещание — уплатил за запись пластинки и за переезд группы. Правда, в следующем году вера Ино в Devo воскресла — после того, как он посетил их концерт в Нью-Йорке и объявил его «лучшим живым представлением, которое я когда-либо видел»[84].

Для Ино весь опыт с записью Devo был «кошмаром», но получившийся в результате альбом *Q: Are We Not Men* — с мутантной деконструкцией "(I Can't Get No) Satisfaction" Stones и новой версией шоу-стоппера Devo, гимна синдрому Дауна с «неоднозначным» названием "Mongoloid" — в конце лета 1978 г. стал любимцем критиков и попал в английский Top 20. Разумеется, следом началась Дево-мания. Было похоже на то, что осторожность принесла плоды.

Перед кошмаром был и период сладких грёз в виде дальнейшего сотрудничества с радушными мистерами Роделиусом и Мёбиусом. Зимние сеансы записи 1978 г. в Вольперате начались там, где кончились прошлогодние; место продюсера опять занял Планк. Пока его партнёрша Криста Фаст готовила аппетитные обеды, Планк наблюдал за записью очередного набора импровизированных ладовых пьес, которые уже с привычной спонтанностью выходили из-под рук Ино и дуэта Cluster. За плодотворные две недели были записаны десять композиций, которые несколько позже вышли в виде альбома *After The Heat* (на этот раз под заголовком "Eno Moebius Roedelius")

на немецком лейбле Sky. В арсенал трио, состоявший из синтезаторов, электрических и акустических фортепиано и бас-гитары, теперь включился новый цифровой секвенсор Планка — он добавил некий мородероподобный «откат» в бурлящие пьесы "Base & Apex" и "Belldog" (последняя была одной из трёх песен с вокалом Ино). В её стихах соединялись строки, которые вполне можно было принять за наблюдения за процессом записи («Большую часть дня/Мы были у машин/В тёмных ангарах, которым нет дела до перемен погоды») и более типичные планетарные аллюзии («свет исчезает/Пока мир описывает круг по небу»).

Хольгер Зукай добавил статические басовые пульсы в дабоподобные эффекты задержки на "Tzima N'arki" — песне, и странное название которой, и вокал Ино представляли собой фрагменты, похищенные из припева ко всё той же "King's Lead Hat"; они были зациклены и проиграны задом наперёд. "Luftschloss" была приятной пасторальной фортепьянной миниатюрой Роделиуса, мягкая, напоминающая Эрика Сати мелодия которой была так же мастерски сделана, как и та пьеса, что в конце концов стала называться "By This River". Ещё две инструментальные вещи — изысканный, построенный на фортепиано этюд "The Shade" и минималистский, задумчивый синтезаторный набросок "Old Land" — были очередными наметками для «амбиентной» музыки. Последняя вещь с вокалом Ино — "Broken Head" — возможно, была напоминанием о столкновении с чёрным такси на Харроу-роуд («Скользить и падать/Скользить и спотыкаться»), но поскольку в ней он вернулся к управляемым фонетикой «автоматическим» словесным потокам своих ранних сольных альбомов («Взад, вперёд и назад к ничему»), буквальный или хотя бы определяющий смысл ускользал от слушателя. Что более значительно, "Broken Head" стала занавесом ранней карьеры Ино как певца-солиста. Прошло более десяти лет, прежде чем на записи появилось его следующее сольное вокальное выступление.

Хольгер Зукай также интересовался музыкой без традиционных певцов-солистов, и значение усатого присутствия этого бывшего участника Can в студии Планка вышло далеко за рамки его несомненного искусства владения бас-гитарой. Работая с Can, Зукай ввёл в музыкальный арсенал группы коротковолновые радиоприёмники, да и вообще в его послужном списке уже значилось создание новой музыки из существовавших к тому моменту источников звука. Зукай учился в Дармштадте у Штокхаузена, произведение *Telemusik* (1966) которого представляло собой электронную плёночную пьесу, в которой

звучали склеенные вместе туземные звуки со всего мира. Штокхаузен, как и Джон Кейдж, также писал алеаторические пьесы, включавшие в себя наугад взятые радиопередачи.

На своём (спродюсированном Конни Планком) альбоме *Movies* Зукай пошёл дальше; он уловил тот музыкальный дух времени, который Ино недавно зафиксировал на "RAF", и по сути дела стал строить песни из скрупулёзно смонтированных кусков записей диктофонов IBM и слухового калейдоскопа коротковолновых радиостанций. На песне "Persian Love" он «врезал» фрагменты радиопередачи с песней неизвестной экстатичной иранской певицы в коллаж из африканских пышущих жизнью гитар и каким-то образом организовал эти несовместимые элементы в безупречную лёгкую поп-музыку, весьма далёкую от косвенных грувов Can.

Франкенштейновский метод Зукая (т.е. разрезка и склейка ленты при помощи лезвия и липкой ленты) был крайне трудоёмок, и Ино был просто поражён, когда услышал тщательно сконструированную мозаику плёночных фрагментов, из которой состояли отдельные дорожки зукаевской мастер-ленты. Любопытно «бесшовная» музыка, получавшаяся из этого лоскутного ералаша, произвела на него ещё более глубокое впечатление[85]. Среди тех, кто получил выгоду от продюсерского пыла Конни Планка, были Ultravox! и Джону Фоксу случилось посетить вольператскую студию во время записи *Movies*. «Я пришёл к одному из моих героев — Хольгеру Зукаю; тогда он вместе с Конни делал совершенно новаторский альбом. Они оба были обессилены. Но альбом был сделан настолько глубоко интеллигентно! Они наугад назаписали с эфира всякой музыки и занимались тем, что делали петли и настраивали весь этот краденый материал при помощи ручного ускорения/замедления плёнки — ведь всё это было записано на плёнку. Невероятный объём работы, но это было истинное предвидение — сэмплирования и многих других музыкальных аспектов, которые появились лишь через много лет. Нельзя не признать, что Ино быстро сообразил, какая это радикальная идея, и потихоньку её прикарманил.»

Подстёгнутый примером Зукая, Ино нашёл время для своих экспериментов в студии Планка, призвав на помощь Кристу Планк и ещё двоих певиц — Инге Цайнингер и Кристин Гомес. Чтобы создать рабочую неопределённость источников звука, Ино и Планк записывали женщин, поющих бессловесное «аааа» в гармонии с пачками фортепьянных нот Ино, сконструированных из случайно взятых петель, модулирующих вокруг тональности фа-минор. Затем Ино удалил из микса фортепиано и сделал из

голосов новые петли, после чего одновременно запустил их на случайно меняющихся отрезках ленты длиной от 50 до 70 футов. Вскоре для облегчения этого процесса студия была заполнена извилистыми змейками ленты, намотанными на металлические ножки стульев, служащие импровизированными катушками. Всё это выглядело, наверное, крайне нелепо, но получившаяся музыка (особенно после того, как в неё добавили щедрые дозы «окультуривающей» реверберации) была безмятежно-прекрасна. «просто запустил все эти петли и позволил им создавать то, что им захочется», — сказал Ино Гленну О'Брайену из Interview в следующем июне, — «результате вышло нечто очень, очень милое.»

Пьеса даже производила смутное впечатление «заранее сочинённой»; перекрывающиеся гармонии удерживали циклические хоралы в постоянном успокаивающем движении — причём гармонические события никогда не повторялись в том же самом виде. Бесконечные циклы шелковистых бессловесных завываний чем-то напоминали и плёночно-фазовые эксперименты Стива Райха, и возвышенную томность *Discreet Music*, и глянцевую полифонию, которая так захватывала Ино на пластинках Рэя Конниффа, принадлежавших его дяде Стэну. Может быть, это было и не полное совпадение, но звучание также напоминало и экстатические женские голоса на "Madrigals Of The Rose Angel" — одной из пьес на всё ещё не выпущенном Obscure-альбоме Гарольда Бадда *Pavilion Of Dreams*.

Вернувшись в начале марта в Лондон, Ино снова спрятался в студии на Бейсинг-стрит, в компании Ретта Дэвиса и мастер-лент из Вольперата. Была смикширована ещё одна версия хоральной пьесы, и Ино довольно быстро понял, что он на полпути к созданию воздушного, успокоительного, однако странным образом эмоционально углублённого альбома. Более того — эта музыка идеально гармонировала с идеей, впервые пришедшей ему в голову прошлым летом в нью-йоркском международном аэропорту JFK. Раздражённный бессодержательной «музычкой», льющейся из громкоговорителей в помещение терминала, Ино (несмотря на свой значительный опыт путешественника, всё ещё тревожно относившийся к воздушным перелётам) тогда представил себе некую другую «музыку среды» — музыку, которая была бы менее навязчива для восприимчивых пассажиров. «Поскольку я с опаской отношусь к полётам», — сказал он корреспонденту журнала Harpers & Queen, — «мне показалось, что используемая в аэропортах музыка на самом деле ещё больше тебя нервирует. То есть, звуковые системы так плохи, а музыка столь никчёмна, что ты начинаешь думать: «Ну, если таков

стандарт для музыки, каковы же тогда самолёты?»»

В прошлом году, ожидая вылета в международном аэропорту Кёльна-Бонна, Ино был поражён грациозным, просторным дизайном его терминала (это была работа архитектора Пауля Шнайдера-Эслебена, отца Флориана Шнайдера из Kraftwerk) и тем, как эта холодная элегантность смягчила его обычную авиационную тревогу. И опять ему представилась некая утилитарная «эксплуатационная музыка», Gebrauch, которая могла бы подойти к этой изящной, успокаивающей архитектуре.

Вернувшись на Бейсинг-стрит, Ино принялся создавать новую музыку в этом функциональном-и-одновременно-небесном ключе. Однажды вечером он упомянул о своей идее успокаивающей музыки для аэропортов в разговоре с Робертом Уайаттом, и в результате Уайатт — как и Фред Фрит — был завербован на запись в студии Бейсинг-стрит. Там — как вспоминает Уайатт — он получил указание сыграть что-нибудь спонтанное на пианино: «Брайан вроде как уговорил меня какое-то время поимпровизировать на пианино, а потом выбрал из этого то, что можно было использовать. Я был удивлён и обрадован тем, как он использовал то, что я сделал — как он создал длительно поддерживаемое настроение. Я не знал, что он будет делать с тем, что я сыграл… и мне кажется, что результаты получились блестящие, это чистый Брайан — прекрасная работа!»

Первоначально в пьесу должны были быть включены скрип Фрита на электрогитаре и кое-какие ноты бас-гитары, а также электропианино Fender Rhodes Ретта Дэвиса, пропущенное через эффект медленного вибрато. Никто из музыкантов не мог слышать, что играют остальные. Слушая эту беспорядочную импровизацию, Ино был в особенности поражён одним коротким пассажем, в котором детская фортепьянная фигура Уайатта из шести нот совпала с электропианино. Потом он вновь вошёл в режим «резки и вклейки»: «нашёл очень короткий кусок плёнки, где два пианино, играющие совершенно независимо друг от друга, играли мелодические линии, интересно переплетающиеся между собой. Чтобы сделать из этого музыкальную пьесу, я вырезал эту часть и сделал на 24-дорожечном аппарате стереопетлю. Потом оказалось, что это мне больше нравится на половинной скорости — инструменты звучали очень мягко, а общее движение было очень медленное.»

В конечном результате, после того, как всё это было безупречным образом склеено воедино, получились почти 17 минут тянущегося, подвешенного спокойствия, в котором медитативные мелодии Уайатта были украшены нечастыми синтезаторными аккордами Ино. В результате в воображении

слушателя возникали как минимум позолоченные солнцем скопления облаков, проплывающие мимо крыла летящего авиалайнера. На тех же самых сеансах была записана ещё одна длинная пьеса, которая опять состояла из серьёзно перемонтированных, случайным образом зацикленных фраз — на этот раз они были сыграны самим Ино на полумодульном синтезаторе ARP в торжественной тональности ля-мажор. Окутанная реверберацией музыка возвращала слушателя к раскованным гармоническим валам старой, получившейся в результате случайности пьесы "Discreet Music".

Вместе эти четыре вещи составили 48 минут блаженно невесомых грёз, которые были выпущены ранней осенью 1978 г. в виде альбома *Ambient 1: Music For Airports*. Альбом представил Ино в новой публичной роли — создателя утилитарной музыки, которая должна была повысить ценность современного городского существования; эта её функция была ещё сильнее подчёркнута, когда через короткое время EG выпустили модифицированную, предназначенную для «общественного потребления» версию *Music For Films*. Как бы для того, чтобы усилить впечатление утилитарности звукового дизайна, пьесам на *Music For Airports* были даны прямолинейные числовые названия: "1/1", "2/1", "1/2" и "2/2" — соответственно из положению на двусторонней виниловой пластинке. Безмолвным поклоном Джону Кейджу и Scratch Orchestra было то, что каждая пьеса сопровождалась диаграммно-графической партитурой, скрупулёзно разработанной Ино; они являли собой визуальные аналоги чёткого взаимодействия звуковых событий, созданного при помощи изощрённого зацикливания и монтажа.

Music For Airports представлял собой полное воплощение идей о «музыке среды», в неявном виде присутствовавших в немалой части иновского творчества с начала 1975 года. Как было исчёрпывающе ясно из префикса названия — *Ambient 1* — процесс реорганизации музыкальных иерархий, начатый ещё на *Taking Tiger Mountain*, наконец воплотился в поддающуюся количественному определению эстетику.

Произошло формальное явление «амбиентной» музыки — и это было подчёркнуто в эссе Ино, помещённом на вкладке пластинки. В нём он обрисовал свою интерпретацию (или определение) этой формы, сразу же отвергнув потенциальную критику при помощи объяснения очевидного различия между своим подходом и тем, который в 50-е годы был выдвинут поставщиками фоновой музыки Muzak Inc: «последние три года меня заинтересовало применение музыки в качестве окружающей среды; я пришёл к убеждению, что возможно создавать материал,

который можно было бы применять подобным образом, и который при этом не содержал бы черт компромисса. Чтобы провести черту между моими экспериментами в этой области и продукцией разнообразных поставщиков консервированной музыки, я начал использовать термин Амбиентная Музыка. Моё определение амбианса — это атмосфера, или некое окружающее влияние: определённый тон. Моя цель состоит в том, чтобы делать оригинальные пьесы конкретно (но не исключительно) для определённых моментов и ситуаций; я надеюсь создать небольшой, но универсальный каталог «музыки среды», подходящей для самых разнообразных настроений и атмосфер.»

Сегодня трудно вообразить, какую «задачу» поставила амбиентная музыка перед рок-аудиторией конца 70-х, всё ещё боровшейся с последствиями панка. Журналисты много лет продолжали глумиться над амбиентом. Ино не мог не напомнить мне, что «за это на мою голову были вылиты целые вёдра грязи! Слово «инообразный» стало оскорбительным эпитетом в альбомных рецензиях NME. Во время, когда следы панка «ещё не остыли», человеку, который, по всей видимости, отказался от «истинного огня» страстного буйного рок-н-ролла в пользу чего-то такого, что описывалось при помощи слов «холодный», «бесчувственный», «тупой», «немузыкальный», «удобный» и *«muzak»*, было трудно надеяться на какую-то поддержку. Слово «амбиент» стало комплиментом только примерно в 1990-м, когда моё знамя подхватили The Orb.»

Несмотря на множество скептических замечаний, центральная концепция *Music For Airports* вызвала и кое-какую сочувственную реакцию (наверное, потому, что многим музыкальным журналистам — особенно в США — приходилось часто летать самолётами); в некоторых местах даже признавали, что эту музыку нужно судить не по преобладающим в роке принципам, а по каким-то другим критериям. Майкл Блум из Rolling Stone, распознав бесконечную, циклическую природу этой музыки, вполне типичным образом наклеил на альбом ярлык «эстетический белый шум»: «Теоретически, ни одна из этих пьес не должна иметь конца: петля должна продолжаться с небольшими вариациями, пока стоит аэропорт. Но независимо от того, раздадутся ли эти звуки из громкоговорителей в LaGuardia, Брайан Ино ещё раз успешно спровоцировал своих поклонников.»

На самом деле, альбом *звучал* в LaGuardia. Музыка была включена в программу морского терминала этого аэропорта на месяц в 1980 г.; далее последовали трансляции в международном аэропорту Св. Павла в Миннеаполисе и в нескольких других терминалах. Не существует эмпирических данных, способных

подтвердить психо-поведенческую эффективность (или отсутствие таковой) этой музыки в том или ином месте, однако время от времени ходили анекдоты о неком чувствительном путешественнике, пожаловавшемся на тошноту от музыки, и о пассажирах, начинавших клевать носом (впрочем, они также не подтверждены)[86].

Значительным фактом является то, что *Music For Airports* (учитывая бескомпромиссно концептуальную природу музыки и статус первого «официального» амбиент-альбома) со временем стал одним из самых продаваемых альбомов Ино, в конце концов превысив отметку в 200 тысяч экземпляров, проданных во всём мире. Он продолжает регулярно использоваться в саундтреках фильмов и телевизионных передач.

На второй неделе марта 1978 г. Брайан Ино, Ритва Саарикко и преданный заместитель Ино по звуку Ретт Дэвис находились в гораздо менее благоприятной аэропортной обстановке — они отправились из Хитроу в Майами, а оттуда в Нассау, город, находящийся в залитом солнцем налоговом раю Багамских островов. Там, в студии Compass Point, недавно основанной хозяином Island Records Крисом Блэкуэллом, Ино и Дэвис должны были проследить за записью второго альбома Talking Heads. Горизонты Брайана Ино — музыкальные и прочие — стали принимать законченно экзотический вид.

11. Америка ждёт

Ты мгновенно становишься частью Нью-Йорка; через пять минут ты становишься такой же его частью, как и через пять лет.

(Томас Вулф)

Нью-Йорк так энергичен и автономен, что легко забыть о существовании остального мира.

(Брайан Ино)

Ино, Дэвис и Саарикко приземлились в крошечном международном аэропорту Линден Пиндлинг на багамском острове Нью-Провиденс 15 марта 1978 г. Студия Compass Point, расположенная на одноимённом мысе в нескольких минутах езды по усаженной пальмами береговой линии от столицы Нассау, была одним из осязаемых плодов недавнего контракта Криса Блэкуэлла и Island Records с фирмой Polygram. Менеджер Talking Heads Гэри Курфист работал в одном нью-йоркском офисе с персоналом Island, и они с Ино договорились о льготном тарифе на трёхнедельную сессию записи. Студия была оснащена наисовременнейшей аппаратурой, в том числе любимым Ино 24-дорожечным компьютеризированным микшерным пультом фирмы MCI (примерно такой был в студии Конни Планка). Кроме того, там были роскошные жилые помещения и круглосуточно работающий персонал.

Участники Talking Heads, страдавшие простудой и выделявшиеся на общем фоне мертвенно-бледной кожей, спасшись от суровой манхэттенской зимы, прибыли в Нассау на второй неделе марта. Им пришёлся очень по душе благосклонный местный климат — так же, как и Ино, чья последняя продюсерская работа (с Devo) была ледяной сразу в нескольких смыслах. Одной из вещей, которыми он наслаждался в Вольперате, были восхитительные обеды, которые готовила партнёрша Конни Планка Криста Фаст. Похоже, что Ритва была приглашена на Багамы для выполнения подобной функции. Правда, она пробыла там не все три недели. Действительно, трёхлетние отношения Ино с его финской музой вскоре после этого как-то выдохлись. Он определённо не чувствовал себя

обязанным воздерживаться от флирта с проворными молодыми женщинами, которые состояли в персонале Compass Point, и даже сильно увлёкся одной секретаршей. Позже Ино привлёк весь секретариат (вместе с Тиной Уимаут) в импровизированный женский хор, получивший название «Тина и Машинописное Бюро» и обеспечивший подпевки в песне "The Good Thing". Дэвид Бёрн, разделявший интерес Ино как к маоистским рабочим режимам, так и к кибернетической организации западной бюрократии, составил текст этой песни из настоящих мотивационных лозунгов типа «по мере увеличения экономии, эффективность возрастает многократно» — вполне подходящие чувства для полной комнаты секретарш.

Ино твёрдо стоял на том, что новая долгоиграющая пластинка Talking Heads должна быть неким расширением "The Good Thing" и ощутимым шагом вперёд по сравнению с их дебютом 1977 года. Этот спродюсированный Тони Бонджиови альбом был традиционной рок-записью, хотя его звучание состояло из скромных, сдержанных, чисто звучащих Fender-гитар; в нём группа отказалась от кричащих украшений в пользу появлявшихся то там, то здесь тонких мазков маримбы или партий стил-барабанов и духовых. У Ино создалось впечатление, что строгий минимализм — это и есть предпочтение группы (в самом деле, они отвергли несколько вычурных аранжировок, предложенных Бонджиови — в том числе пущенную задом наперёд струнную секцию), но обсудив этот вопрос с Дэвидом Бёрном и Джерри Харрисоном, он узнал, что они не в особом восторге от звучания пластинки и хотят, чтобы следующий альбом отразил их более «мышечную» сценическую динамику. Ино согласился, подчеркнув, что он вообще считает, что главные козыри группы — это бас и барабаны, а также то, как их гибкие ходы контрастируют с нервными, угловатыми мелодиями Бёрна.

Собственная музыка Ино всё дальше уходила от якорного пульса барабанов и баса, и тем не менее он мгновенно сообразил, каким преимуществом для Talking Heads является их семейная ритм-секция, и какую ключевую роль она играет в синтезе уникального «шведского стола» музыкальных влияний группы. «Коллекция пластинок Talking Heads в 74-м, 75-м, 76-м годах состояла из равных частей ритм-энд-блюза и арт-рока», — подтверждает Дэвид Бёрн. «Funkadelic и Roxy Music, Фела Кути и Игги Поп, Velvet Underground и Гамильтон Боханнон…»

Для того, чтобы поддержать в своей музыке все эти влияния, им были необходимы твёрдые основы. Несмотря на все свои амбиентные наклонности, Ино стал глубоко изучать ритм-секции. Многие сеансы записи для *Before And After Science* были

специально посвящены импровизационному созданию новаторских полиритмичных фоновых дорожек — правда, с неоднозначными результатами. Более того, на переднем плане пластиночной коллекции Ино в 1978 году находились такие пластинки, как *There's A Riot Goin' On* и *Fresh* Sly & The Family Stone (в обоих драм-машины чудесным образом приобретали соул-звучание), «глубоководные» даб-экскурсы Кинга Табби, экстатичные полиметры *Zombie* — альбома нигерийского властелина афро-бита Фела Рансом Кути и его группы Africa 70, последние альбомы фри-фанк-коллектива из Нью-Джерси Parliament/Funkadelic типа *Mothership Connection* и *The Clones Of Dr. Funkenstein*, и пр. Они оказались «пробными камнями» в продолжительной одиссее Ино в обществе Дэвида Бёрна и компании.

Десятью месяцами ранее, в насыщенной конденсатами толпе лондонского Рок-Гардена Ино уже распознал скрытый фанк-потенциал Talking Heads, несмотря на то, что все вокруг ошибочно считали их панками. В 1985 г. он так сказал биографу группы Дэвиду Гэнсу: «Что прежде всего понравилось мне в их музыке — это мощная структурная дисциплина. Ритм-секция похожа на корабль или поезд — очень сильная и совершенно точно знающая свой курс. А поверх всего этого чувствуется некое колеблющееся, сомневающееся свойство, как бы ошеломлённо спрашивающее: «Куда это мы идём?». Всё это создаёт ощущение истинной дезориентации — в отличие от поверхностного безумия более стандартных, экспрессионистских панк-групп.»

Приближаясь к тридцатилетию, Ино уже был более-менее ветераном в продюсерском кресле, а имея ещё такую роскошь, как Ретт Дэвис в качестве «второго пилота», он почувствовал, что вполне способен «уболтать» ещё сравнительно неопытных Heads и придать им такую форму, какую ему захочется. За неумолимо студенческой внешностью группы и очевидным «кастовым духом» скрывались четыре весьма неукротимые личности, тем не менее они оказались вполне податливыми, а кроме того, проявили почти полное отсутствие Devo-образного обожествления собственной музыки и бодрящую готовность к экспериментам. Они с радостью подхватили иновские концептуальные разработки, хотя что касается Непрямых Стратегий, то при записи альбома карты использовались лишь изредка (их приберегали для трудных ситуаций при микшировании). Ино нашёл кое-какие посторонние применения для одной новой карты, добавленной в колоду с лёгкой руки Ритвы Саарикко; в 1978 г. Тина Уимаут так рассказывала об этом в интервью со Стивеном Деморестом из Sounds: «Среди Непрямых Стратегий была одна карта, которую

положила в колоду его подружка — на ней было написано «Заклей себе рот». Иногда вечерами он переедал супа из моллюсков, а суп был такой острый, что Ино говорил, что это похоже на какую-то внутреннюю сауну. Так что для того, чтобы привести себя в рабочее состояние, он заклеивал рот.»

Весь коллектив был согласен относительно того, что для лучшего запечатления живой энергии группы на записи квартет должен играть так, как будто они на живом выступлении. Для этого Ино и Дэвис установили аппаратуру группы в «живой» конфигурации, отказавшись от разделительных экранов, причём музыканты прослушивали свой звук не через привычные студийные наушники, а через колонки. Большинство песен, которые должны были войти в альбом, уже были обкатаны на многочисленных концертах и интенсивных репетициях в Нью-Йорке, так что фоновые дорожки были сделаны всего за пять активных дней («по мере увеличения экономии эффективность возрастает многократно…»). Ино поощрял стремление группы не бояться нового в музыке и наслаждаться процессом, что подтверждает Джерри Харрисон: «Ино научил нас использовать студию в качестве инструмента — не бояться ничего. В то время студийные специалисты носили белые халаты. Было такое впечатление, что у тебя берут кровь на анализ. Они по ту сторону стекла, ты — по эту. Ино полностью разрушил это положение вещей.»

Дэвид Бёрн согласен с этим: «Мы были ещё новичками в процессе записи — а он довольно сильно отличался от сегодняшнего. Например, обычно это значило, что нужно работать в весьма странной и иногда стерильной студийной обстановке, которая к тому же была совсем не дешёвая. Брайан сделал так, что мы чувствовали себя удобно, чтобы на плёнку попала наша суть как группы. По крайней мере, именно таков был главный результат первой пластинки, которую мы сделали вместе…»

Несмотря на иновский позитивизм, были и некоторые разногласия — главным образом относительно звуковых нюансов (в частности, звучания замысловатых и твёрдых как скала басовых линий Тины Уимаут). И Ино, и Бёрн твёрдо отстаивали свои точки зрения, тогда как более флегматичные Харрисон, Франц и Уимаут подавали голоса «из-за боковой линии». На Уимаут произвело большое впечатление хладнокровное поведение Ино в студии и его общая добродушная манера вести себя. Ей казалось, что он весьма симпатичен и напоминает «молодого монаха-иезуита». Несмотря на маленькие творческие перепалки, в рабочем процессе преобладал дух оптимизма, а по мере

продвижения трёхнедельной сессии уже крепкая дружба Ино и Бёрна расцвела полным цветом[87].

Первоначально Talking Heads хотели использовать на своём новом альбоме только акустические и аналоговые инструменты — несмотря на то, что Ино выступал за синтезаторы. Бёрн согласился с ним, но подчеркнул, что если уж применять синтезаторы, то не как «трюки», а как неотъемлемые инструменты создания музыкальных текстур. Ино ничего не имел против — он уже начал по капле вливать слегка дезориентирующие обработки в миксы песен, пропуская все инструменты через свой синтезатор-чемоданчик Synthi AKS; тем самым он в нескольких случаях радикально изменил природу фоновых дорожек. На песне "Girls Want To be With The Girls" он пропустил электроорган Джерри Харрисона через гармонический фазовый эффект, после чего продублировал его призрачной синтезаторной линией. В продолжительной коде "Stay Hungry" фаланга отрывистых фанк-гитар была увенчана возвышенно-воздушной синтезаторной мелодией — это был элегантный сплав двух новейших продюсерских «штампов» Ино. На "Warning Sign" Ино утопил барабаны Криса Франца в дабообразном эхоповторе, да и на всём остальном альбоме применял подобные эффекты задержки ради разделения метрического пульса гитар и перкуссии, тем самым создавая тонкие, поддерживающие полиритмы.

Одним из «гвоздей» всей сессии стала извилистая обработка соул-стандарта Преподобного Эла Грина в стиле «священное встречается с богохульным» — "Take Me To The River". Это был знак уважения репертуару The Artistics и очередное подтверждение не-панковых корней Talking Heads. Когда группа записала фоновую дорожку, Ино настоял на исключении полных аккордов, чтобы в песне остались лишь отдельные ноты — в результате получился мощный, пуантилистский поп-фанк, неописуемым образом модернизировавший искупительный пафос спродюсированного Уилли Митчеллом оригинала, притом без обращения к эрзац-ухваткам южного соул. По мере величественного развития песни Ино разбрасывал повсюду блестящие капельки звучной перкуссии, а в конце концов пропустил весь микс через компрессоры и ограничители, тем самым создав иллюзию неумолимого повышения громкости.

На Багамах госпел-музыка влияла на Ино и в более общем смысле. Однажды воскресным утром он небрежно крутил ручку настройки на студийном радиоприёмнике и попал на песню, передаваемую госпел-станцией из Миссисипи. Это была "Surrender To His Will", песня из выпущенного лейблом Volt альбома Масео Вудса и Хора Христианского Молельного Дома

Баптистской Церкви. «не мог как следует расслышать слова, и мне послышалось, что там поётся "Surrender To The Wheel" («Предайся колесу») — мне это показалось очень своеобразным, потому что в песне появлялся некий отзвук Инквизиции», — вспоминал Ино на *Артфоруме* в 1996 г. «Это была фантастическая песня. Я записал её на маленький микро-магнитофон и не переставал её слушать. Потом я попытался найти пластинку с ней. Я ходил в госпел-магазины, нашёл там ещё штук 200 других прекрасных госпел-альбомов и в конце концов — ту пластинку, которую искал; в процессе поиска я открыл для себя, какая невероятная музыкальная сила этот госпел.»

Ещё одним значительным «саундтреком» к пребыванию Ино на Багамах был даб-реггей. Хитовые ямайские реггей-артисты Алтея и Донна в то же самое время работали над своей пластинкой в студии Compass Point, и Ино подружился с их звукорежиссёром Карлом Петерсеном. Однажды он ставил какой-то микс, когда Ино просунул голову в дверь и попросил Петерсена показать ему основы даба. Звукорежиссёр ничего не имел против и разрешил Ино порыться в многодорожечных записях Алтеи и Донны. Ино оказался в своей стихии: «начал переключать то, делать по своему это, и оказалось, что в реггей это по-настоящему действует. Это так легко… На самом деле я дошёл до такой степени, что начал пробовать делать ошибки, стараясь сделать так, чтобы вещь перестала действовать — я хотел посмотреть, насколько далеко можно зайти. Я включал партии не в такт, вставлял совершенно не те инструменты, или эхо-эффекты неправильной длины, но музыка всё равно звучала как надо. Это какое-то волшебство. На самом деле это напоминает скульптуру.»

Вдохновлённый всем этим, Ино добавил в песни Talking Heads ещё кое-какие обработки звука — причём в некоторых случаях даже перегрузил их. На "I'm Not In Love" он так закутал гитары дезориентирующей фазировкой и всякими тремоло-устройствами, что вещь стала звучать так, как будто она была записана под водой — и для альбома был выбран более традиционный микс. Таким же образом, все сошлись во мнении, что чересчур аляповатая студийная мастер-запись "Found A Job" может быть улучшена, и её в конце концов перемикшировал в Нью-Йорке Эд Стасиум, записывавший дебютную пластинку группы *Talking Heads: 77*.

Новый альбом первоначально должен был называться *Oh What A Big Country*, а потом — по предложению Бёрна — *Tina And The Typing Pool* (правда, Джерри Харрисон предложил назвать его *Fear Of Music*, после того, как Бёрн показал ему статью о редком

болезненном состоянии — музикогеникелепсии; находящиеся в нём пациенты были склонны к эпилептическим припадкам после того, как прослушивали определённые музыкальные звуки)[88]. Однако когда Тина Уимаут лаконически поинтересовалась у своего мужа Криса Франца, кому, по его мнению, будет интересно покупать «ещё один альбом песен о зданиях и еде», она непреднамеренно попала в самую точку и дала альбому название — примерно как Ринго Старр, в своё время выступивший с комично-неправильным словосочетанием "It's been a hard day's night".

На самом деле в *More Songs About Buildings And Food* титульные элементы едва упоминались, хотя Бёрн в своих стихах сосредотачивался на примерно таких же земных объектах и ситуациях — это была невротическая горько-сладкая ревизия пост-двухсотлетних, до-рейгановских американских ценностей, выраженная обыденными, будничными художественными средствами. В большинстве продуманно двусмысленных текстов Бёрна таились косвенные намёки на психиатрические подводные течения, таящиеся под личиной социального конформизма, но в прощальной песне "The Big Country" он пошёл дальше и выставил себя в роли бесстрастного наблюдателя, впитывающего обширную географию Среднего Запада из удалённого комфорта кресла в салоне самолёта. Он окупил свои описания внешне безобидных и банальных особенностей американского стиля жизни неожиданно язвительной строчкой: «бы не стал там жить, даже если бы мне заплатили.» Эта стилетно-острая нота элитарности Восточного Побережья — или просто неприкрытая сатира — доказывала, что Talking Heads не так уж далеко ушли от мятежной философии панк-рока[89].

Искусно дестабилизирующие ситуацию вторжения Ино были зеркальным отражением неспокойных повествований Бёрна. Изобретательно искажая и лишая равновесия то, что в принципе было всего лишь танцевальным вариантом гитарного минимализма школы CBGB, Ино помог довести фирменную манеру Talking Heads до фанк-арт-рокового апофеоза — по ходу дела стерев границу умозрительных разделений между «чёрной» и «белой» музыкой. В 1978 году линия фронта между диско и роком была ещё очень чётко прочерчена (в США эта поляризация подерживалась наиболее рьяно), и интегрированный подход Talking Heads (как вспоминал в 1992 г. Крис Франц в Goldmine) представлял собой смелый манёвр: «Это были времена лозунга «Диско сосёт», и любая вещь, в которой был какой-нибудь отдалённо сексуальный синкопированный ритм, была, в общем-то, табу. Всё делалось по-панковски: прямолинейно и желательно

быстро. Так что мы сыграли "Take Me To The River", чтобы люди слегка встряхнулись.»

Несмотря на смазанные жанровые границы и подрывные лирические подтексты, *More Songs About Buildings And Food*, едва выйдя в свет в июле 1978 г., стал альбомом, «пробившим» Talking Heads в США. Он добрался до 29-го места в поп-списке Billboard и до 21-го места в Англии, а в начале 1979-го "Take Me To The River" даже прошла в американский Top 30 — всё это были новые перья в уже достаточно пышной «продюсерской шляпе» Ино.

Альбом был закончен в конце апреля. Ино вылетел в Нью-Йорк, чтобы присмотреть за мастерингом — это должно было стать частью трёхнедельной «прогулки» на Манхэттен. Помимо работы с Talking Heads он собирался пересечься с Робертом Фриппом, познакомиться с полной жизни музыкальной нью-йоркской downtown-сценой и закончить главу, которую он писал для книги очерков под редакцией его ушедшего с головой в кибернетику героя (а с недавних пор и знакомого) Энтони Стаффорда Бира. Он намечал вернуться домой к 15 мая — своему тридцатилетию. Он и не подозревал, что после того, как он оборвал все связи с родиной, и на горизонте (впервые за несколько лет) не оказалось никакого срочного музыкального проекта, этот краткий приступ деятельности превратится в неистовое семимесячное проживание на Манхэттене — увертюру к долгому постоянному жительству в США.

Ино приземлился в аэропорту JFK 23 апреля и остановился в Грэмерси-Парк-Отеле на Лексингтон-авеню. Вскоре после прибытия он дал журналисту Лестеру Бэнгсу интервью для его планируемой книги — *За пределами закона: четверо рок-н-роллльных экстремистов*[90]. Бэнгс был очарован и увлечён Ино, но подозревал, что тот переживает в Нью-Йорке что-то вроде одинокого изгнания, как и написал в предисловии: «Решающий довод появился в конце интервью; время приближалось к обеду, и мне внезапно явился образ британца, у которого — насколько мне известно — тут не так уж много друзей, и который сидит всю ночь в своём номере в Грэмерси-Парк. Я спросил его, не хочет ли он чего-нибудь поесть, а потом зайти ко мне и послушать кое-какие пластинки. «Конечно», — сказал он, и продолжил: «Э, скажем… ммм… не знаешь ли ты каких-нибудь милых девушек, с которыми мог бы меня познакомить?»»

Хотя одиночество Ино было ещё усугублено приступом бронхита, после которого он стал чувствовать себя «пустой раковиной» (потом зашедший к нему в гости Роберт Фрипп напомнил, что «по всей Северной Америке люди тратят огромные состояния, чтобы так себя почувствовать», и к инвалиду сразу

вернулось утраченное «идиотское веселье»), он недолго был одинок в Нью-Йорке. В самом деле, он так беззаветно бросился в манхэттенский культурный водоворот, что краткий визит затянулся на неопределённое время.

Чтобы отметить своё тридцатилетие, Ино переехал из отеля в наёмную квартиру в Гринвич-Вилледж на Западной 8-й улице, этажом ниже Стива Масса — музыкального издателя, центрового тусовщика и знакомого Джона Кейла. Масс вместе со своими друзьями — галеристом-лектором-режиссёром Диего Кортесом (приятелем Джуди Найлон) и певицей/менеджером Аней Филипс, был также будущим совладельцем клуба; в тот момент они собирали деньги на то, что впоследствии стало серьёзной точкой опоры даунтаун-сцены конца 70-х — Мадд-Клуб[91]. Эта площадка открылась следующей осенью на заброшенном пустыре в манхэттенском районе ТриБеКа. Ходили упорные слухи, что Ино, который стал частым посетителем клуба, на самом деле является его главным инвестором — правда, он до сих пор утверждает, что это вовсе не так.

ТриБеКа был не единственным «целинным» местом в Нью-Йорке. Находившийся на грани банкротства район Манхэттен больше не мог позволить себе ремонтировать свою ветшающую инфраструктуру и эффективно следить за порядком на улицах. Это был разделённый город — разделённый между богатыми и неимущими, пригородным шиком и центральным разложением, жертвами преступности и преступниками, уважаемыми людьми и бездельниками, геями и натуралами. Таким же образом вражда между разными группировками и борьба за культурные «сферы влияния» определяли лицо нью-йоркской ночной жизни конца 70-х. Символами этого мира были с одной стороны — вся покрытая налётом кокаина диско-цитадель Studio 54, которая (в те до-СПИДовые дни полового разгула) превратила посещения ночных клубов в нечто напоминающее распутство последних дней Римской империи; с другой — закопчённые центральные рок-каморки с липкими полами, где были острее и музыка, и декаданс (по крайней мере для тех, чьи «углы» ещё не были сглажены всё более распространяющимся героином).

Дэвид Боуи, теперь благоразумно отказывающийся от всяких наркотиков, но осёдлывающий водораздел рок/диско как некий высеченный из мрамора колосс, в мае должен был сыграть в Нью-Йорке три концерта в Мэдисон-Сквер-Гарден. После финального выступления 9-го числа у него должна была состояться попойка в гостиной Студии 54. Вместе с ним в его лимузине к дверям клуба ехали Ино и Бьянка Джаггер. Однако Ино и Боуи недолго оставались в храме диско-мамоны — они предпочли прыгнуть

обратно в лимузин и отправиться в центр, где они зашли в CBGB на выступление какой-то уже забытой группы. Вернувшись к машине, они обнаружили, что её шины порезаны. Бауэри оставалось Бауэри.

В то время надменное диско как-то стушевалось перед очередным нью-йоркским феноменом — более тяжёлым и ориентированным на улицу хип-хопом; вообще в городе были видны признаки сближения рока и танцевальной музыки — если дело было в руках таких музыкальных пантеистов, как Артур Расселл и Билл Ласвелл (последнему вскоре было суждено стать сотрудником Ино)[92].

В последующие десятилетия город был оживлён, облагорожен и очищен до уровня благопристойного окоченения, но в 1978 году разграничение, дискриминация и экономическое выхолащивание были определяющими чертами Нью-Йорка. Он оставался заброшенным, циничным, опасным и *обдолбанным* Готамом, изображённым в фильме Мартина Скорсезе *Таксист* — этом вышедшем в 1976 г. кипящем киноочерке о безудержном моральном и городском коллапсе. Но пока перед ушами живущих в Манхэттене артистов район разваливался на части, сами артисты процветали. Большую часть центровой области занимали полузаброшенные дома без лифта, а в таких местах, как Сохо, Челси и Складской Район, можно было за гроши снимать чердачные помещения в брошенных объектах лёгкой промышленности — несмотря на тот факт, что превращение многих промышленных помещений в жилые было нарушением закона о зонах.

В Нью-Йорке было множество мест, где можно было жить, работать, рисовать, ваять и репетировать без всякого принуждения к отупляющей ежедневной работе, чтобы заработать на жизнь. Таким образом Манхэттен превратился в точку притяжения творческих личностей со всей страны и иностранцев — включая эмигрантов из Британии. В городе опять была Джуди Найлон, деятельность Роберта Фриппа уже процветала, а Фред Фрит вскоре тоже обрёл там место жительства и возобновил свою дружбу с Ино. Он так вспоминает многообразное возбуждение, исходившее из этого места: «Нью-Йорк изменил мою жизнь и позволил мне стать тем, кем я хотел быть. Плодородие — это самое подходящее слово; так много разнообразных нитей, сходящихся вместе и отскакивающих друг от друга, такое количество творческой энергии, так много возможностей для эксперимента. Мне кажется, и мне, и Брайану нравился тот факт, что можно было заниматься своим делом и при этом настолько участвовать или не участвовать во всём этом, насколько тебе

самому хочется. Это очень толерантный город, совсем не похожий на тот образ, который в то время создался в Англии. Большинство тех людей, с которыми я сейчас работаю, я встретил в течение полугода с момента своего прибытия в Нью-Йорк — и почти все они приехали откуда-то ещё!»

Фрипп, квартира которого находилась неподалёку от CBGB, был очарован отсутствием «звёздности» в этом городе; об этом он сказал Марку Прендергасту из New Hi-Fi Sound: «На улице к тебе подходят люди, спрашивают, занят ты или нет, и если нет, приглашают тебя играть. Это было волшебство. У меня была квартира в Бауэри; я выходил на улицу, и в любое время рядом обычно шатался Ричард Ллойд из Television. Там была эта невероятная открытость.»

Дэвид Бёрн считает, что Нью-Йорк стал для Ино спасательной шлюпкой: «Тогда в Манхэттене много чего происходило, а мне казалось, что британская пресса определяла Брайана как «того самого парня из Roxy Music» — так что ему нужно было физически переместиться, чтобы убежать от этого.»

С тех пор, как дядя Карл впервые показал Ино координатные картины Мондриана, столь явно вдохновлённые уличной геометрией и энергией этого города, он стал испытывать симпатию к Нью-Йорку. В ранних интервью Roxy Music — ещё до первого посещения города — он говорил о нём, как о втором доме, городе, музыкальные ростки которого (мириад ду-уоп-групп, Velvet Underground, Джон Кейдж, Стив Райх и пр.) стали таким мощным катализатором его собственной музыкальной карьеры. Но теперь Ино был захвачен не славным прошлым Нью-Йорка; как он позже сообщил журналисту Melody Maker, случилось так, что он приехал в город «один из самых захватывающих месяцев десятилетия… в смысле музыки.»

Ино казалось, что в этом музыкально плодовитом мае на свет появились «пятьсот новых групп» — притом групп конкретно радикального направления. Он называл их «исследовательскими группами»; экспериментальные, авангардные, бескомпромиссные, они объединялись склонностью к текстам, в которых речь шла о физическом и психическом мучении и музыке, вдохновлённой «чистой доской» панк-рока (многие из тогдашних деятелей были общепризнанными «немузыкантами»). Кроме того, эта музыка отказывалась от штампованных рок-н-ролльных штампов, а вместо этого принимала влияние фри-джаза, атонального фанка, экспериментов с белым шумом и диссонансной арт-музыки, для которой ещё не было придумано имя. Правда, вскоре оно появилось.

Термин «новая волна» был у всех на устах — Talking Heads

стали одной из первых групп, названных так боссом Sire Сеймуром Стайном — он фактически стал антисептической прививкой американской музыкальной промышленности от панка, и в последнее время стал ассоциироваться с такими группами, как завсегдатаи CBGB Blondie и гладко-сладкозвучные бостонцы The Cars, чей сравнительно успокаивающий, ориентированный на хит-парады гитарный поп был скорее навеян «до-панковой» музыкой. Одновременно с этим в кинотеатре New Cinema на Сент-Маркс-Плейс рождалось авангардное кинодвижение. Оно характеризовалось фильмами, в которых текстура, монтаж и атмосфера ставились выше понятного сюжета. Кто-то назвал это движение «но-уэйв»-кинематографом — намекая на загадочное выражение *анфан-террибля* французского кино Жана-Люка Годара: «нет никаких новых волн, один океан…»

В интервью одному из журналов Лидия Ланч — медузоподобная поэтесса и солистка жёлчных ангст-рокеров Teenage Jesus & The Jerks (ранее The Scabs) — использовала выражение «но-уэйв» для описания новой музыкальной тенденции. В этой фразе был правильный оттенок — некое смутное "fuck you" по адресу самоуверенных «нововолновых» групп. Термин «но-уэйв» вскоре прижился в качестве всеобъемлющей эмблемы новой поросли манхэттенских групп.

На выступлениях многих новых групп публика состояла исключительно из представителей художественного мира даунтауна, и неизбежно случилось так, что «но-уэйв»-вариант CBGB был учреждён в художественной галерее — Artists Space, исполнительский филиал которой находился в Файн-Артс-Билдинг на Фрэнклин-стрит, неподалёку от муниципального центра в Нижнем Манхэттене. В мае компания ключевых «но-уэйв»-групп играла там целую бенефисную неделю, и Брайан Ино был на всех концертах — на эту мысль его навели Аня Филлипс и музыкальный критик New York Times Джон Рокуэлл. Не то чтобы Ино старался найти там новые группы; по слухам, только за первую неделю в Нью-Йорке ему всучили около 200 демозаписей («хочу быть магнитом для плёнок», — беспечно объявил Ино в одном из интервью при рождении Obscure Records — об этой петиции ему вскоре пришлось пожалеть).

Демозаписи были примерно такого же качества, как некоторые нью-йоркские группы. Конечно, многие из них ещё были недостаточно развиты, чтобы иметь годные для издания записи, но Ино, в не совсем нетипичном для него жесте, исполненном недвусмысленной ясности, заключил, что их нужно иметь. Он высказался в том смысле, что столь большое количество «исследовательских групп» должно иметь

запечатлённые на сборной пластинке свидетельства своей испытательской деятельности, и — возвращаясь к знакомой роли звукового куратора — взялся за воплощение этого проекта в жизнь.

К этому времени Ино был закалённым, признанным арбитром в области авангардного музыкального вкуса — и его кредит доверия был достаточен для того, чтобы активно заинтересовать Island Records этим проектом при помощи единственного телефонного звонка. При помощи лейбла была найдена и снята дешёвая студия в центре Нью-Йорка (носившая почти неизбежное название "Big Apple"). Ино раздумывал над списком из десяти групп, большинство из которых только что выступали в Artists Space, но в конце концов приглашены были только четыре. К вышеупомянутым Teenage Jesus & The Jerks присоединились колючие, вдохновлённые Альбертом Эйлером и Джеймсом Брауном панк-фанк-джаз-шумники The Contortions (возглавляемые бывшим парнем Ланч Джеймсом Зигфридом — он же Джеймс Шанс — и управляемые его новой любовницей Аней Филлипс), транс-рок-примитивисты Mars (две девушки — два парня, в том числе с такими приятными именами, как Чайна Берг и Самнер Крейн) и ненормальное шумовое трио DNA. В составе последнего состояла японская барабанщица Ике Мори, не умевшая ни играть на барабанах, ни говорить по-английски, и сухопарый очкастый певец-гитарист Арто Линдсей — он вырос в Бразилии, его родителями были миссионеры-христиане, но он так яростно терзал свою расстроенную 12-струнную гитару Danelectro, что казалось, будто он одержим бешеными амазонскими духами.

Для участия в альбоме рассматривались кандидатуры и других групп (среди них были такие, чьё мгновение в свете даунтаун-солнца оказалось столь скоротечным, что им едва удалось избежать анонимности) — например, Terminal, Red Transistor и Boris Police Band (в последней группе «вокал» обеспечивался радиопередачами Нью-Йоркского Департамента Полиции). В прочих группах даунтаун-сцены участвовали начинающие композиторы современной классики Гленн Бранка (он был фронтменом группы Theoretical Girls), Рудольф Грей (из группы The Gynaecologists) и Райс Чатам (лидер группы Tone Death — когда он не был занят на старой работе Артура Расселла, т.е. не руководил музыкальной программой ещё одного местного арт-анклава, The Kitchen). Ино убедили, что эти последние группы были слишком завязаны на художественную сцену СоХо и имели прочную репутацию, т.е. представляли собой недостаточно новую (или, наверное, недостаточно «но-») волну для его сборника.

На самом же деле Mars (эта группа образовалась ещё в 1975 г.) и DNA уже выпускали подпольные сорокапятки, но Ино подталкивали в сторону его окончательного выбора (а все эти группы были друзьями и репетировали в одном помещении) Арто Линдсей и клавишник DNA Робин Крачфилд, что признавал сам Линдсей: «Мы очень намеренно ограничились на пластинке *No New York* только этими группами. Нам казалось, что это имеет смысл, ну, и конечно, тут был вопрос «сферы влияния» — мы убедили Ино, что группы Гленна Бранки не должно быть на пластинке.»

Хотя со стороны исключённых были слышны недовольные возгласы (раздосадованный Гленн Бранка позже критиковал Ино за то, что он заставил все группы звучать одинаково), Ино определённо чувствовал, что в лице The Contortions, Teenage Jesus, Mars и DNA он создал репрезентативный «срез» сообщества, определявшего дух времени. Каждой группе отводилось четыре песни и один день на запись в Big Apple. Во время записи Ино — необычно для себя — избрал политику невмешательства, хотя и добавил эхо и компрессию в перкуссивные гитары на пограничноистеричной вещи Mars "Helen Forsdale", «чтобы они зазвучали, как лопасти вертолёта» — невзирая на беспокойство группы относительно того, что их изломанный первобытный звук в результате этого процесса будет ухудшен. В конце концов это было документальное упражнение, а иногда — даже для Брайана Ино — студия в качестве музыкального инструмента проигрывала хорошему диктофону.

Во время записи Teenage Jesus Лидию Ланч раздражало то, что Ино, находясь по ту сторону стекла аппаратной, беспечно сидел и читал New York Times. Действительно, прирождённая бунтарка Ланч с самого начала скептически относилась к участию Ино в проекте и публично заявляла о своём отвращении к его музыке: «…это что-то такое тягучее и вьющееся, тягучее и вьющееся… всё это как-то тошнотворно. Это как выпить стакан воды. Само по себе ничего особенного, но проходит очень гладко», — брюзжала она в разговоре с Лестером Бэнгсом.

Когда в конце мая ошеломлённый отдел артистов и репертуара Island Records услышал мастер-ленты, было, судя по всему, выражено желание, чтобы Ланч и компания лучше придерживались бы инообразной «воды», чем слухового стрихнина. На Island, видимо, как-то упустили панк (атипично синтетические Ultravox! и энергичный эссекский ритм-энд-блюзовый ансамбль Eddie & The Hot Rods были, наверное, примерами самого близкого касательства к первобытным порывам жанра), предпочитая сосредоточиться на растущих как

грибы (и в то же самое время) реггей-группах — это и был их «коренной» бизнес. Island «не занимались» диссонансом. От Ино фирма ожидала, что он будет выпускать музыку колючую, художественную, но доступную — что-нибудь вроде Talking Heads или Devo. Вместо этого они получили несколько разных оттенков абстрактного диссонанса, кучу экзистенциальной тревоги и не единой мелодии, которую можно было бы насвистеть. Ходили слухи, что фирма откажется выпускать альбом, названный Ино *No New York* («думаю, название было моей идеей», — говорит он сегодня, — «хотя я не хотел бы никого расстраивать… термин «но-уэйв» уже был в употреблении, так что это было простое сокращение фразы «но-уэйв, Нью-Йорк»…»), но участие в проекте Ино и активно распространившиеся по даунтауну слухи уже гарантировали пластинке горячее ожидание.

Хотя музыка на *No New York* имела лишь самые незначительные связи с последним собственным творчеством Ино (неистовый гитарный шум на "Third Uncle" был не так уж далёк от распущенных фирменных звуков DNA и Mars, а сморщенные губы Snatch уж наверняка были известны имеющей не менее склочный характер Лидии Ланч), он чувствовал, что работает с единомышленниками. «последние четыре или пять лет у нас была новая волна… новый канал деятельности», — нахально заявлял Ино в Melody Maker. «Когда-то она состояла из не такого уж большого количества людей, и я был… одним из них.»

В конце концов альбом вышел на вспомогательном джазовом лейбле Island — Antilles (под этой маркой в США также издавались альбомы Obscure) — по крайней мере, такой поворот событий наверняка доставил удовольствие Джеймсу Шансу.

В магазины *No New York* поступил в конце лета. Тексты песен всех групп были — по какому-то странному извращению — напечатаны на внутренней стороне обложки; чтобы прочитать их, обложку нужно было разорвать. Большинство рецензий склонялось к лёгкому недоумению, уравновешенному признанием смелости проекта. «Ино запустил настоящий проект, но непохоже, чтобы он вложил в него большую энергию: его продюсерские усилия необычно умеренны. В общем, он, видимо, больше увлечён основной идеей, чем содержанием музыки, и такой расклад приоритетов кажется идеально подходящим», — предполагал Том Карсон из Rolling Stone.

Со временем альбом оказался одной из тех редких работ, для которых вполне оправдано употребление прилагательного «основополагающий» — это была кристаллизация нью-йоркского пост-панк-движения. К весне 1978 г. первая волна артистов CBGB либо поднялась в мэйнстрим (Патти Смит, Blondie, Talking Heads,

Ramones), либо напряжённо искала выход из панка (Richard Hell & The Voidoids, The Fleshtones), либо собиралась распадаться (Television). Музыкальный ландшафт вот-вот должен был вновь разлететься в клочья. Хотя вскоре после водораздела 1978 года Teenage Jesus, Mars и The Contortions (а немного позже и DNA) распались, изменили конфигурацию или исчезли, они оказали мощное и повелительное влияние на карьеры таких их стилистических наследников, как Sonic Youth, The Birthday Party, The Pop Group и основателей американского хардкора Big Black (их лидер — а впоследствии продюсер Nirvana — Стив Альбини до сих пор считает вещь The Contortions с *No New York* "Flip Your Face" своей любимой песней). В этом и состояла вся провидческая идея Ино — запечатлеть преходящее музыкальное течение в момент его высшего пика. Пластинка не стала большим бестселлером, но её возбуждающее действие не сказалось сразу; примерно такое же замедленное влияние на нескольких ключевых фигур поколения Ино десятилетием раньше оказал первый альбом Velvet Underground. В этом тоже заключался её смысл.

Ино — «инспектор манежа», куратор и центр притяжения творческих идей — вышел из проекта *No New York*, благоухая розами авангарда, несмотря на то, что Island считали пластинку полным дерьмом. В даунтаун-кругах его акции взлетели на стратосферную высоту. Процветанию его статуса помогло и то, что как раз летом и осенью 1978 г. в американских музыкальных магазинах появилась серия его собственных пластинок: *Before And After Science, Music For Airports*, расширенный вариант *Music For Films* и — для тех, кто не боялся заглянуть несколько глубже — совместная пластинка Ино/Мёбиуса/Роделиуса *After The Heat*. Ко всему прочему, были выпущены три последние номера серии Obscure. Было похоже, что Ино одновременно был и музыкальным «рогом изобилия», и форменным Царём Мидасом — теперь всё, к чему он прикасался, становилось темой для разговоров, скандальной новостью или претендентом на место в хит-параде. В случаях с Дэвидом Боуи, Devo и Talking Heads — всё сразу.

Формальная канонизация Ино на манхэттенской арт-сцене произошла в июне, в виде полномасштабного интервью, взятого Гленном О'Брайеном для канонического журнала Энди Уорхола Interview. В нём Ино много разглагольствовал о Непрямых Стратегиях, амбиент-музыке, дабе и летающих тарелках: «Знаете, в детстве я видел летающую тарелку», — сообщил он. «Когда мне было семь лет, я видел летающую тарелку над нашим домом. Она была видна довольно долго — четыре или пять минут.» По восхищённым словам О'Брайена, «Ино больше, чем какой-либо другой поп-артист, заполнил промежутки между «серьёзной

музыкой», техно-авангардом и «забавной музыкой», под которую можно танцевать.»

На стенах даунтауна внезапно начали появляться выведенные аэрозольной краской надписи «Ино — Бог»[93]. Эта дань уважения, видимо, вначале была чем-то вроде остроумно-ироничной провокации — в 70-х на британских железнодорожных мостах и транспортных эстакадах весьма часто встречалась надпись «Клэптон — Бог», в честь суррейского маэстро блюзовой гитары. Кроме того, это, наверное, был и знак времени — свидетельство того, что (по крайней мере, в плавильном котле центрального Манхэттена) концептуальный автоморализм наконец одержал победу над обязательно-принудительной виртуозностью.

Если Ино и не достиг божественного статуса, то, несомненно, привлекал множество последователей. Всё лето на него продолжал литься поток демозаписей; он стал постоянной, узнаваемой и доступной личностью на культурных полигонах города: CBGB, Max's, Hurrahs и таких площадках, как Artists Space и Kitchen. Он даже был замечен в месте проведения досуга художников и музыкантов — баре Barnabus Rex на Дуэйн-стрит.

Если вечера Ино были наполнены музыкой и общением, то дни он проводил, впитывая в себя полную жизни местную художественную сцену или посещая загородные Музей Современного Искусства, Метрополитен или Музей Естественной Истории с его бережно сохраняемой флорой и фауной. Студийная деятельность также имела место — в частности, вклад в головокружительно эклектичный дебютный альбом Роберта Фриппа *Exposure*. Голос и синтезатор Ино влились в разностороннюю подборку гостей-вокалистов, среди которых были Дэрил Холл, Питер Хэммилл из Van Der Graaf Generator и Терре Рош из женского нью-джерсийского трио The Roches, которое Фрипп недавно продюсировал. На альбоме Фрипп предлагал два направления «Фриппертроники» — «чистое» и «прикладное». Последнее характеризовалось вплетением в угловатый хард-рок-аккомпанемент. В первом — «неразбавленном» — режиме Фрипп держался поближе к той территории, границы которой они с Ино уже обозначили ранее. «Чистая» Фриппертроника был особенно заметна на двух вариациях "Water Music", приближавшихся к мерцающим ландшафтам *Evening Star*. Говоря о работе с Фриппом, Ино, как и раньше, впадал в лирику. «Он виртуоз, а я вундеркинд-идиот, если хотите. Промежуточная территория между бесцельными демонстрациями мастерства и очевидными следующими ходами не интересует ни его, ни меня», — сказал он Ли Муру из Creem.

Как бы подтверждая такое наблюдение Ино, последняя вещь с *Exposure* — "Postscript" — не требовала никаких музыкальных инструментов — виртуозных или нет. Это была одна из так называемых фрипповских «нескромностей» — на этот раз кусок из реального разговора Ино, записанного Фриппом в одной манхэттенской закусочной: разряжающий атмосферу смех, за которым следовала интригующая фраза: «вся история совершенно неправдива — большая мистификация.» Фрипп зациклил последние слова в поддельную «бесконечную дорожку», и повторения придали скорее всего невинным словам Ино странно зловещее качество.

Погружение Ино в местную музыкальную сцену продолжалось в неослабевающем темпе. Как-то раз в закусочной в центре он натолкнулся на Филипа Гласса и потащил ни о чём не подозревающего композитора на концерт новой карикатурной панк-группы из Афин, Джорджия под названием The B-52's. Обоим, повидимому, понравилось представление (Дэвид Бёрн также знал о разноцветных прелестях группы и впоследствии стал их продюсером). Ино также регулярно посещал выступления Lounge Lizards — самозваного ансамбля «поддельного джаза», возглавляемого саксофонистом и сторонником движения New Cinema Джоном Лури и в котором время от времени «подрабатывал» Арто Линдсей. Немало взявшие у The Contortions, Lounge Lizards, в пиджаках и с чубами, «вырезали» узнаваемые джазовые формы, но не имея особых навыков в солировании, наполняли свои гладко синкопированные звуковые ландшафты «но-уэйв»-угловатостью — особенно это касалось необученного и *ненастроенного* Линдсея. Джаз, исполняемый не-джазистами, был *очень* инообразной идеей, и хотя сам Брайан никогда не имел прямых связей с группой, их дебютный альбом в положенное время вышел на EG и под продюсерским руководством прославленного Майлсом Дэвисом и почитаемого Ино Тео Масеро.

Как-то вечером в CBGB Ино попал на выступление группы из Вашингтона, DC под названием The Urban Verbs — её основателем был брат Криса Франца Родди. Ино был так увлечён их сдержанно эмоциональными песнями, походившими на ранний материал Talking Heads, что согласился помочь им сделать демозаписи (в которые он внёс свой типично здравый фоновой вокал). Записи были успешны — группа в конце концов подписала контракт с Warners, но к тому времени за микшерным пультом уже сидел продюсер Wire Майк Торн, и больше никаких следов Ино в их деятельности не обнаруживается.

Вообще-то у Ино были и другие занятия — он жадно

поглощал всё, что мог предложить Манхэттен. Для столь неистового междисциплинарного исследователя город представлял собой глубоко плюралистичную культуру. В Нью-Йорке художественные дисциплины активно перемешивались, и совершенно разные творческие личности сотрудничали друг с другом, не придавая всему этому ореола некого бесценного сокровища; в Лондоне такой подход показался бы абсолютно чуждым, что Ино и засвидетельствовал в восторженных тонах в разговоре с Ричардом Уильямсом из Melody Maker: «Люди [в Нью-Йорке] считают для себя важным разузнать, чем занимаются все остальные — и частично это потому, что им хочется включить в свою собственную работу всё, что только можно. Это кажется мне весьма здоровым взглядом на вещи, в отличие от ситуации в Англии, которая склоняется к… вот нововолновая сцена, вот театральная сцена, вот сцена современного танца — и между ними не происходит никаких реальных столкновений, за исключением совершенно напускных.»

Ино стал настолько вовлечён во все эти городские «перекрёстные опыления» — и культурный пульс города бился настолько мощно — что ему показалось, что нужно взять ассистента. Таковым стала Адель Бертай — эффектная клавишница немецкого происхождения из The Contortions; она должна была помогать Ино в организации его повседневной жизни. Бертай выполняла указания — впоследствии она называла их «безумными поручениями» — своего не очень-то подходящего начальника; он регулярно вручал ей конверт, набитый стодолларовыми бумажками и разворачивал список всяких экзотических мелочей, которые были ему нужны в течение дня — в нём были такие предметы, как «печатная машинка Olivetti, французские муслиновые носки, журналы с бритыми наголо чёрными женщинами с огромными грудями и т.п.».

Недавний отшельник Ино вновь стал увлечённым членом общества и столь же общительным полуночником, каким он был во времена регулярного посещения Speakeasy. Его пыл был пробуждён изобильным количеством красивых девушек на Манхэттене; многих из них он старался завлечь в свои сети. «разработал, по-моему, хорошо работающую технику», — признавался он в 1979 г. Лестеру Бэнгсу. «прислоняюсь к счётчику на парковке, и как только мимо меня проходит красивая девушка, я улыбаюсь ей. Если она тоже улыбается мне, я приглашаю её к себе на чашку чая. Я переехал в Нью-Йорк потому, что тут очень много красивых девушек — больше, чем где-либо ещё в мире.»

Когда Бэнгс упомянул о том, что собирается написать статью

о «девушках по вызову», которые дают объявления в одном из нью-йоркских агентств, Ино открыл ему, что однажды ответил на подобное объявление в журнале: «позвонил по одному из этих объявлений… Там говорилось: «Необычные чёрные девушки». Я позвонил и спросил: «что значит необычные?» Мне ответили: «что вы себе представляете?» Я сказал: «Ну, мне бы хотелось лысую с астигматизмом.» «Посмотрим, что можно сделать», — ответили мне. Они нашли астигматизм, но лысой у них не оказалось… Меня ужасно тянет к женщинам с глазными болезнями.»

Теперь Ино часто можно было увидеть на вечеринках и в ночных клубах; он нередко танцевал. Ему всё больше нравилось смотреть на «уличные танцы» — эти шоу регулярно проходили в Вашингтон-Сквер-Парке. Всё более обычным зрелищем становились ранние примеры «боди-поппинга» («механического», «роботизированного» танца. — ПК) и брейк-данса. Их с Дэвидом Бёрном в особенности привлекали «движения роботов» — этот поддельно-механический танец стал модным в середине 60-х с лёгкой руки некого Чарльза «Робота» Вашингтона, а позже был освоен Майклом Джексоном.

Сегодня, когда все — от уличных мимов до профессиональных футболистов — способны выдать пару ироничных робот-движений, это нелегко вообразить, но Ино и Бёрну казалось, что хип-хоп-танцы выходят далеко за пределы нарочитого эксгибиционизма. Говорит Бёрн: «Эти танцы, по нашему мнению, были революционны; они были одновременно механистичные и фанковые, т.е. олицетворяли столкновения наших (особенно американских) культур.»

Во время своего пребывания в Нью-Йорке Ино даже запатентовал свои собственные танцевальные движения, в том числе танец под названием «Статика»: тридцать секунд яростного фрага, а потом две минуты внезапной ледяной неподвижности. «Он прекрасный танцор», — вспоминал фотограф Уильям Меррей. «Как-то на одной вечеринке он начал это танцевать, и вскоре «Статик» уже исполняли человек сорок. Это было сюрреальное впечатление.»

В сентябре Ино наконец оторвался от нью-йоркской круговерти и улетел домой в Лондон; дальше его путь лежал в Монтрё, Швейцария, где ему предстояло работать над новым альбомом Дэвида Боуи. После Нью-Йорка Лондон казался серым и чопорным. Да и вся страна казалась Ино «завязшей в каких-то волшебных грёзах, задушенной давлением традиций». Тем не менее он был рад вновь увидеть своих друзей, в частности, Расселла Миллса, которому — как всегда — не терпелось поделиться музыкальными открытиями: «Прямо перед тем, как

вылететь на работу с Боуи — по-моему, это было днём раньше — он пришёл ко мне домой в Кентиш-Таун. Я только что достал новый альбом Walker Brothers *Nite Flights*, и считал, что Брайану нужно немедленно его послушать. По большей части альбом был довольно посредственный, если не сказать плохой — но первые четыре вещи (написанные Скоттом) были абсолютно поразительны, у меня просто отвалилась челюсть. Ничего подобного этим четырём песням я раньше не слышал: они были нутряные, напряжённые, политические, загадочные, сосредоточенные, упорные, подвижные и мрачные. Я поставил их Брайану и его реакция была такая же, как у меня: он полюбил эти вещи и понял, что Уокер напал на нечто новое и интересное. Брайан позаимствовал мою пластинку и забрал её с собой.»

По иронии судьбы песни, написанные Уокером для *Nite Flights*, были частично вдохновлены предыдущими совместными работами Боуи и Ино; правда, такая вещь, как основанная на синтетических текстурах "The Electrician", была более зловещей, суровой и экстремальной, чем что угодно с *Low* или *"Heroes"*.

Третий альбом в триптихе совместных работ Боуи и Ино был записан в студии Mountain в Монтрё — опять при участии Тони Висконти и постоянной группы Боуи, закалённой дорогами после завершения первой части широкого мирового турне и оживлённой присутствием дополнительного гитариста-новатора, бывшего музыканта Фрэнка Заппы Адриана Белью и бывшего скрипача Hawkwind Саймона Хауза. Прошлым летом Ино и Боуи обменялись письмами, в которых обсуждали общее желание сделать на новом альбоме что-нибудь радикальное — провести синтез наиболее успешных элементов последних совместных работ, ввести фактор случайности и двинуть музыку в сторону акустических крайностей.

Прибыв в Монтрё, Ино поставил Боуи песни Walker Brothers. Боуи уже был поклонником Скотта Уокера (в своё время он встречался с бывшей подружкой Уокера, которая не слушала ничего, кроме записей своего бывшего любовника) и обработал несколько песен Жака Бреля, популяризированных Уокером во время его маловразумительной сольной карьеры конца 60-х. Боуи оказался более чем восприимчив к новому материалу Walker Brothers (впоследствии он переиграл заглавную вещь *Nite Flights* на своём альбоме 1993 года *Black Tie White Noise*), и действительно, предложения Ино и влияние, оказанное ими на Боуи, было весьма заметно на сеансах записи нового альбома, получившего глубоко инообразное рабочее название *Planned Accidents* (Запланированные Случайности).

Расположенная неподалёку от Женевского озера, студия

Mountain был построена в помещении старого Казино Монтрё. Совсем недавно это была знаменитая рок-площадка, повреждённая пожаром, когда во время концерта бывшего босса Адриана Белью — Фрэнка Заппы — кто-то из слушателей запустил в зале сигнальную ракету. Это событие впоследствии обрело бессмертие в одной из самых скрупулёзно точных песен в истории звукозаписи — свободной от метафор композиции Deep Purple "Smoke On The Water". Новая студия была железобетонной и, по словам Белью, выглядела как «бункер времён Второй мировой войны». К тому же она имела странное внутреннее устройство — помещение, где проходило исполнение материала, находилось этажом выше аппаратной; сообщение между ними обеспечивалось при помощи локальной односторонней телевизионной системы. Те, кто сидел за микшерным пультом, могли видеть музыкантов, но не наоборот.

В этот раз, как и в прошлые, идея состояла в том, чтобы разделить пластинку на «песенную» и «инструментальную» стороны — однако всё изменилось, когда в свои права вступила муза Боуи-сочинителя. Таким же образом и название поменялось на *Lodger* — Боуи понял, что во многих его песнях речь идёт о географическом перемещении; песни были населены «постояльцами» — транзитными персонажами и добровольными изгнанниками, несущимися по всяким отдалённым местам. В результате первая сторона была посвящена темам путешествий, а вторая — более общим рассуждениям о современной западной жизни.

В звучании *Lodger* потусторонний пульс *Low* сочетался с тем, что Ино, Боуи и Висконти называли *гибридизмом* — это были массивы вдохновлённых «этникой» звуков в стиле прото-«world music» под перекошенный рок- и фанк-аккомпанемент; всё это было пропущено через теперь уже привычный электронный арсенал. Одним из примеров такого подхода была песня "African Night Flight" — само её название было очевидным «кивком» в сторону пластинки Walker Brothers. В этой одной из шести совместных с Ино композиций звучал самый что ни на есть необычный вокал Боуи — пулемётный речитатив, вдохновлённый недавней поездкой в Кению, куда Боуи ездил со своим сыном. Песня напоминала диалог, извлечённый из лихорадочного тропического сна («обрывочные речи и мысли европейца, обожжённого африканским солнцем», по выражению критика Джона Сэвиджа). Вокал был разбросан по фону, состоящему из неистового «самодеятельного» стука обработанной электронным образом перкуссии — в том числе там были иновские «подготовленное пианино» и «сверчковая угроза», которые, не

скатываясь до штампов, наводили на мысль об экзотическом пульсе вынесенного в заглавие песни континента. Это звучание стало источником, к которому Ино вскоре суждено было вернуться.

В абстрактной стилизации «турецкое реггей» из песни "Yassassin (Turkish For Long Live)" слышалось ещё одно культурное «перекрёстное опыление». Музыканты Боуи никогда раньше не пробовали играть реггей — Ино и Висконти пришлось объяснять им, как это делается. В "Move On" тема путешествий звучала совершенно явно. Этот гимн бродячему образу жизни в поисках музы (Боуи и Ино теперь были видными его последователями) нёсся вперёд на ритме, стянутом из песни, записью которой Ино руководил на последнем альбоме Talking Heads — песня называлась "Thank You For Sending Me An Angel". На песне "DJ" Боуи пошёл ещё дальше — и текст («дома/Потерял работу»), и страшноватая подача материала совершенно очевидно были вдохновлены Дэвидом Бёрном.

Боуи недавно стал поклонником Talking Heads, и успехи Ино с этой группой неизбежно повысили его репутацию в глазах его давнего сотрудника. Теперь он уже полностью освоился с обычным образом действий Боуи, а его студийная уверенность была высока, как никогда. Разумеется, он начал проявлять своё влияние как никогда раньше — что и признал Тони Висконти в книге Стюарта Гранди и Джона Тоблера *Продюсеры пластинок:* «На этом альбоме Брайан вышел на передний план — в двух предыдущих, как мне кажется, соблюдался тонкий баланс, т.е. Дэвид, Брайан и я каждый вносили примерно одну треть, и наши разные взгляды на вещи взаимодействовали между собой; но на *Lodger* Брайан фактически руководил.»

В работе вновь участвовали Непрямые Стратегии, но для того, чтобы осуществить замысел «запланированных случайностей», Ино настойчиво применял и все возможные прочие системные фокусы — причём эффект от них был далеко не всегда блестящий. «Ино попросил грифельную доску и написал на ней восемь своих любимых аккордов», — вспоминает Тони Висконти в своей автобиографии. «Он сказал ритм-секции: «Так, я хотел бы, чтобы вы сыграли фанковый грув» — при этом всем своим видом, с указкой в руке, он походил на какого-то профессора из Оксфорда. «указываю на аккорд, и вы через четыре такта переходите на него»…» Из этой идеи ничего не вышло (правда, Висконти не забыл добавить, что «Брайана были и прекрасные идеи»).

Видимо, в результате этих концептуальных игр, процесс записи получился более беспокойным, чем было раньше — хотя

возникшие впоследствии слухи о том, что Ино и Боуи крупно поссорились, явно преувеличены, даже несмотря на то, что в Швейцарии было заметно отсутствие реприз а-ля Пит-и-Дад. Адриан Белью также заметил охлаждение в их отношениях: «Они не ссорились, и вообще не было ничего такого нецивилизованного; между ними просто не было той «искры», которая, как мне думается, была у них во время записи *"Heroes"*.»

«У нас не очень раздражительные характеры», — позже заметил Боуи в беседе с нью-йоркским диск-жокеем Дэйвом Херманом по поводу своих отношений с Ино, — «но художественный темперамент нет-нет да и проявляется. Наверное, мы решаем это так — один из нас уходит из студии на пару часов, предоставляя другому продолжать работу по-своему…»

Кажется, одно можно утверждать наверняка: вечно импульсивный Боуи начал уставать от безжалостно теоретического иновского подхода к делу. Хотя он ещё долго после подтверждал свою веру в возможности своего сотрудника («него бывают поистине гениальные моменты», — признался он в NME), однако любимые Ино и Фриппом концептуальные эксперименты в конце концов начали казаться Боуи, на его вкус, слишком сухими. «Мне очень нравилось большинство из того, что они делали на своих пластинках, но сейчас у меня появились сомнения относительно всего этого бесконечного теоретизирования», — сознался он в следующем году. В той же самой статье в NME он упрекал музыку Фриппа и Ино за отсутствие «блеска», и назвал *Music For Airports* «неизменно тупой» пластинкой.

Несмотря на грядущую усталость от Ино, в Монтрё Боуи был ещё вполне готов принять многие из намеренно дезориентирующих фокусов своего коллеги. Одна из песен, названная "Louis Reed" в честь лидера Velvet Underground, была фальшиво-«мачистским» находчивым ответом на гимн «голубых» дискотек 1978 года — "YMCA" Village People. В ней требовалось элементарное звучание гаражной группы. Ино, игравший в этой вещи простенькую партию пианино, разумеется, потребовал, чтобы музыканты поменялись инструментами: гитарист Карлос Аломар играл на барабанах, барабанщик Деннис Дэвис — на басу, басист Джордж Меррей был вынужден взяться за клавиши, а Тони Висконти — за гитару. Требуемая поддельно-наивная панк-энергия была немедленно получена. Песня, получившая новое название "Boys Keep Swinging", стала первой сорокапяткой с альбома и — сопровождаемая привлекающим внимание видеоклипом с переодеваниями в постановке Дэвида Маллета —

вернула Боуи в английский Top 10, впервые с февраля 1977 г. Эта композиция, за соавторство которой Ино также получил немалый доход, благодаря своей андрогинной тематике была сочтена слишком вызывающей для американского рынка; вместо неё там вышла "Look Back In Anger" — разгульная авант-роковая вещь, на которой Ино ухитрился выжать звуки из духовых инструментов, имевшихся в студии — охотничьей «лошадиной трубы» и горна "Eroica"[94]. Правда, эти звуки трудно было различить за наложенными позже обработками Ино и забивающей всё струнной пиротехникой Белью.

Среди других стратегических приёмов было, например, использование фоновых дорожек со старых песен Боуи в качестве шаблонов для новых композиций. Таким образом, аккордная прогрессия "Move On" представляла собой прогрессию из песни Боуи "All The Young Dudes", только задом наперёд; "Louis Reed" был фактически репризой аккордной структуры песни, ставшей вступительной — мелодичной, написанной совместно с Ино "Fantastic Voyage" с мрачными стихами о ядерной полутьме.

Ино также настоял на том, чтобы Адриан Белью не мог слышать никаких фоновых дорожек перед исполнением своих безумных, педально-модулированных гитарных соло. Это была первая значительная запись Белью, и он так вспоминает это очень причудливое «крещение огнём»: «Пластинка должна была называться *Запланированные Случайности*, и они хотели запечатлеть мои *случайные реакции* на песни, не давая мне их слушать! Я шёл наверх в помещение для записи, надевал наушники, смотрел в видеокамеру и говорил: «эта будет в какой тональности?» Потом я слышал отдалённый голос: «Не беспокойся о тональности; когда услышишь отсчёт, просто начинай что-нибудь играть.» Мне разрешалось сделать около трёх попыток, после чего мы шли дальше. Как раз в тот момент, когда я понимал, какая нужна тональность. Потом Дэвид, Ино и Тони «склеивали вместе» их любимые куски из того, что я ухитрился сыграть. Вот так мы сделали "DJ", "Boys Keep Swinging" и "Red Sails" — если говорить о моих любимых вещах.»

Как только на склонах швейцарских гор начал накапливаться первый снег, запись *Lodger* была закончена. Боуи нужно было отправляться в австралазийскую часть своего мирового турне, и микшированием альбома было решено заняться уже в новом году — когда позволит график Боуи. Имея свободное время и не связанный никакими другими срочными делами, Ино воспользовался возможностью навестить старого друга — Пита Синфилда. Со времени их не очень простых отношений в раннюю эру Roxy Music они стали «друзьями по переписке». Застигнутый

врасплох недавним успехом песен Грега Лейка и французской суперзвезды Джонни Халлидей, в написании которых Синфилд принимал участие, бывший «монтёр» King Crimson теперь жил светской жизнью в колонии артистов-эмигрантов на солнечном Балеарском острове Ибица — там Ино и присоединился к нему в позднеосенний бархатный сезон.

Помимо непринуждённого отдыха дуэт работал в маленькой домашней студии Синфилда, и из этого как-то сама собой получилась пластинка по мотивам новеллы писателя-фантаста и уроженца Нью-Йорка Роберта Шекли — ещё одного «изгнанника» и друга Синфилда. «Поначалу я не знал, что это за Ино», — впоследствии вспоминал Шекли. «никогда не слышал о его музыке, но поговорить с ним было можно.» В повести Шекли — *В стране ясных цветов* — речь шла о неком межгалактическом изгнаннике, приспосабливающемся к жизни на планете, куда его забросила судьба — что-то вроде космической Ибицы. Синфилд занимался декламацией, а Ино добавлял к ней самые осторожные синтезаторные мазки. Этот «альбом» в конце концов был выпущен местной художественной галереей — *Galeria el Mensajero* — которой управлял ещё один приятель Синфилда, Мартин Уотсон Тодд. Был издан ограниченный тираж в 1000 экземпляров; пластинка была упакована в роскошный футляр, в котором также находились сочинения Шекли и работы ибицской колонистки, художницы Леонор Килес. Едва ли нужно говорить, что в наше время в среде собирателей Ино и Синфилда пластинка считается одним из «святых граалей» — хотя вклад Ино в неё можно назвать лишь второстепенным.

Вечерами Ино занимался тем, что крутил ручку настройки на радиоприёмнике Синфилда. Радиостанции из недалёкой Северной Африки насыщали средиземноморский эфир хитрой египетской поп-музыкой, алжирской музыкой Rai и марокканскими религиозными распевами. Арабские мелодии казались Ино чувственными и таинственными. Они опьяняли его[95].

Чтобы избавиться от перспективы суровой зимы на Восточном Побережье США, Ино решил немного продлить свои каникулы — он пролетел мимо Нью-Йорка и приземлился в Сан-Франциско, городе, где он всегда пользовался тёплым гостеприимством — особенно со стороны женщин — с самого первого приезда туда Roxy Music в 1972 г.[96] Город имел и умственные притягательные стороны — в его научно-практическом музее Exploratorium Ино сделал очередное творческое открытие — он познакомился с одной из первых интерактивных компьютерных игр.

Это изобретение кембриджского математика Джона Конвея,

беззастенчиво названное «Игра Жизни», стало для Ино откровением. В игре, основанной на принципе «клеточных автоматов», была сделана попытка при помощи компьютерных данных воспроизвести механизмы биологического роста. Она состояла из решётки, составленной из индивидуальных квадратов (или «клеток»), которые «жили», «умирали» и «размножались» в соответствии с несколькими простыми запрограммированными правилами, о чём сигнализировали свечением. В зависимости от этих первоначальных условий клетки по ходу игры «росли», образуя разные узоры — это была «эволюция» изменчивых форм, зависящая от исходных математических условий. Это был элегантный аналог парадигмы «создай параметры, запусти процесс, посмотри, что получится» и ранний предвестник будущих вложений Ино в порождающие указания.

Изящная простота игры в особенности напомнила Ино муаровый эффект фазово-плёночных экспериментов Стива Райха. Он начал проводить в Exploratorium целые дни за игрой в «Жизнь», в конце концов став чем-то вроде неофициального гида для этого экспоната: «играл с этой штукой на протяжении буквально недель… я был так очарован; мне хотелось натренировать свою интуицию до такой степени, чтобы ухватить суть происходящего. Я хотел, чтобы мои реакции стали интуитивными. Я хотел иметь возможность понимать эти сообщения… Очень, очень простые правила при группировке могут дать очень сложные и весьма красивые результаты.»

Сильнейшим контрастом изысканной ясности «Жизни» Ино показалась нью-йоркская обстановка, когда перед Рождеством он вернулся туда и столкнулся с уже знакомой проблемой — изобилием творческих вариантов. На Манхэттене он мог быть уверен, что практически каждый день будет иметь то или иное музыкальное или художественное предложение. Притом это были не какие-то безответственные схемы, а довольно интригующие проекты со стороны зачастую хорошо известных имён. Из-за объёма этих проектов ему стало трудно работать дальше. Он начинал терять курс. «Вообще-то я застрял… застрял весьма забавным образом», — признавался он. «Запутался в таком потоке предложений, какого у меня никогда не было. Некоторые из них были интересны, но стала возникать проблема инерции — «ещё вот это», а потом «ещё вот это», и т.д.»

Для Ино это был момент очередного «революционного сдвига». В прошлом такие резкие изменения обычно были связаны с госпитализацией или более приемлемой изоляцией на «каком-то далёком пляже». На этот раз, к счастью, вышло по последнему варианту.

Теперь, боясь загнать себя в слишком строгие временные рамки, Ино был готов к какой-нибудь экстремальной перемене обстановки и объявил о намерении отправиться в отпуск неопределённой продолжительности — куда-нибудь в такое место, где он никогда не бывал, не знал языка и где его предрассудки могли бы быть серьёзно потрясены. Таким образом в день Рождества 1978 г. Ино вылетел в Бангкок, Таиланд. Он путешествовал налегке; его багаж состоял главным образом из коллекции очень тщательно подобранных кассет с музыкой Фела Кути, болгарских хоров, медленными частями из всех поздних струнных квартетов Бетховена, альбомом Гарольда Бадда *Pavilion Of Dreams;* кроме того, с ним была кассета, на которой была записана подборка 30-секундных фрагментов из всех альбомов в его небольшой нью-йоркской коллекции. С ним также был выпущенный BBC альбом разговорных английских диалектов и несколько эзотерических книг: очерк классовой системы Индии, кое-какие буддистские тексты и *Объективное знание* философа Карла Поппера. Одна из глав этой книги начиналась так: «Человек, как говорят нам некоторые современные философы, отчуждён от своего мира: он как испуганный посторонний в мире, к созданию которого не имеет никакого отношения…»

В Юго-Восточной Азии Ино никогда не приходилось чувствовать себя таким чужаком. Однако не обошлось без улыбки со стороны богов, ответственных за интуитивное прозрение. В статье, опубликованной в Melody Maker больше года спустя, были приведены слова чуть не лопающегося от смеха Фила Манзанеры, который в начале 1979 г. услышал от Ино рассказы о его тайских похождениях: «первый вечер в Бангкоке Брайан вышел из гостиницы и пошёл прогуляться. Так получилось, что его гостиница находилась рядом с районом красных фонарей, и Брайан забрёл туда. Он прошёл мимо нескольких баров, и через открытые двери видел множество девушек, сидевших по углам помещений. Подойдя к третьему или четвёртому бару, он заглянул в дверь и увидел в его глубине, за девушками, диск-жокея, ставящего пластинки. Над ним висела прикреплённая к стене обложка *For Your Pleasure* — второго альбома Roxy Music. Конечно, Брайан зашёл внутрь и попробовал поговорить с диджеем — но он был местный, и когда Брайан начал объяснять, что он играет на пластинке, висящей у того над головой, ничего не понял. Брайан совсем собрался уходить, когда из-за диджейского пульта внезапно появился другой человек — он стоял на коленях на полу и чинил усилитель. Второй человек сразу же узнал Брайана — оказалось, что он немец и был большим поклонником Roxy. Он ходил на все наши концерты в

Германии. Собственно, бар принадлежал ему… и девушки тоже. Когда он узнал, что Брайан остановился в гостинице, он пригласил его погостить у себя — в его квартире над баром. И вот Брайан выписался из гостиницы и переехал к немцу… и к его девушкам. Через несколько недель немец сказал Брайану, что у него есть другое подобное место в горах, и он собирается поехать туда на какое-то время. Не хочет ли Брайан составить ему компанию? И вот Брайан провёл оставшееся время в Таиланде в горном заведении этого человека. Стол, жильё и девушки — всё бесплатно. Типично, правда?»

Больше всего Ино понравились тайские девушки: «очарован ими — и не только в сексуальном смысле; в них есть какая-то потрясающая женская сущность. Я не про обычное западное чувство пассивности или что-то такое — тут нечто более духовное.»

В моменты, когда Ино не предавался местному гостеприимству, он читал и слушал свою тщательно подобранную музыку. Ему было нужно время для уединённого созерцания, но природная любознательность и странный шарм тайской культуры часто полностью его поглощали (если не озадачивали): «частности, меня заинтриговала местная классическая музыка. Часто люди очень восторженно реагировали на музыкальные моменты, которые казались мне неотличимыми от сотен других моментов. Это было на самом деле очень странно.»

Мало-помалу он начал приспосабливаться к новому окружению, и в нём начали пробиваться ростки новых идей. Особенно стимулирующее влияние оказал на него BBC-альбом английских местных диалектов. Он обнаруживал «музыку» в манере использования некоторых слов, безотносительно к их смыслу: «Меня очень заинтересовало то, как говорят обычные люди, и музыкальный аспект разговора… особенно это касается людей из деревни. В любом деревенском диалекте много того, что по-научному можно назвать «избыточной информацией», которая используется в музыкальных целях — так что существует целый массив слов, которые продолжают применяться с одной-единственной целью — сделать так, чтобы речь звучала приятнее.»

Позднее Ино сказал Ричарду Уильямсу, что в тот момент он «уже отказался от мысли писать песни.» Вместо этого он начал придавать форму туманному новому вокальному подходу, основанному на музыкальных свойствах акцента — пению без повествования.

Освежившись, в конце февраля 1979 г. Ино вернулся в Нью-Йорк. После вибраций восточных субтропиков Нью-Йорк

представлял собой причудливо неподвижную, одноцветную картину. Большую часть февраля город был покрыт одеялом глубокого снега. В Бангкоке Ино пристрастился к азиатской кухне и стал регулярно ходить в понравившийся ему тайский ресторан близ Колумбус-Парка в Чайнатауне. Однако даже острый перец, ароматические соусы и солнечное тайское гостеприимство не могли стереть из воображения висящее в воздухе зимнее уныние — некое мрачное предчувствие, выходящее за пределы давящего ландшафта белой мглы. Пресса был полна сообщений о домашних записях, просачивающихся в сводки о продажах пластинок — это было первое из многих предостережений, свидетельствующих о скором упадке музыкальной промышленности. Крупные лейблы паниковали. Звучали предсказания более общего экономического спада.

В начале февраля, в результате передозировки чего-то столь же безвредного, как манхэттенский снег (99 %-ного героина), в одной пригородной квартире кончилась короткая неудачная жизнь бывшего секс-пистолета Сида Вишеса. Эта новость была мрачным чтением в столь же заваленной снегом Англии. Лейбористское правительство Джима Каллагэна было практически поставлено на колени одержимой забастовками «Зимой Недовольства»; близились общие выборы, в результате которых установился вызвавший бурные разногласия консервативный режим Маргарет Тэтчер. В этом же феврале восстание исламских фундаменталистов свергло иранского шаха Мохаммада Реза Пахлави. Так называемая «третья великая революция в истории», возглавляемая Великим Аятоллой Саидом Рухулла Мусави Хомейни, бросила в дрожь администрацию Картера и прочие западные правительства. Через несколько недель на ядерной электростанции Three Mile Island в Пенсильвании произошло чреватое катастрофой расплавление главного реактора, грозящее затопить всё восточное побережье ядовитой радиацией. Конец зимы был определённо мрачен.

В мутной пелене, которую, казалось, можно было потрогать, Ино по слякоти ездил на такси на Западную 44-ю улицу, в студию Record Plant, где они с Боуи и Висконти заканчивали и микшировали *Lodger*. Ино не участвовал в завершающих этапах *Low* и *"Heroes"*, и на этот раз его присутствие дало толчок совершенно неожиданным трениям. Сообщалось, что споры возникали по поводу мельчайших деталей микса, и все присутствующие были в раздражении. В последующих интервью Боуи отрицал, что между ними была какая-то враждебность и заявлял, что с радостью поработал бы с Ино опять — но в действительности их творческое партнёрство возобновилось лишь

через шестнадцать лет.

Ино недавно поменял своё жильё на 8-й улице на новую съёмную квартиру в даунтауне, на углу Лафайет- и Спринг-стрит — именно туда он теперь возвращался сквозь седые снежные заносы. Тем временем было замечено, что два Дэвида — Боуи и Бёрн — общаются в ночной «нововолновой дискотеке» Hurrahs на Западной 62-й улице.

Бёрн и остальные участники Talking Heads только что начали примериваться к своей следующей за *More Songs About Buildings And Food* пластинке. На этот раз помощи Ино им не требовалось — Бёрн сомневался, нужен ли вообще группе продюсер, а кроме того, Ино ясно дал понять, что больше не хочет работать с традиционными песенными формами и не расположен продюсировать кого-то, кроме самого себя. Компания Sire тоже не горела желанием опять собрать Talking Heads и Ино в одном помещении. Несмотря на вполне приличные успехи альбома *More Songs…* в хит-парадах, босс лейбла Сеймур Стайн имел подозрение, что авангардные пристрастия Ино в конце концов подорвут мощный коммерческий потенциал Talking Heads. Однако он не имел ничего против того, чтобы группа продюсировала новую пластинку самостоятельно, без чьей-либо помощи.

Первый раз Talking Heads попытались что-то записать в марте, в одной из пригородных манхэттенских студий — но результаты им не понравились. После неформального подхода к записи в 1978 г. в Нассау условия нью-йоркской студии показались им клиническими и технократичными. Отбросив этот подход, квартет переместился в чердачную квартиру Тины Уимаут и Криса Франца в Лонг-Айленд-Сити, Куинс — по ту сторону моста на 59-й улице. Это было их постоянное место репетиций, и тамошняя обстановка оказалась гораздо более способствующей продуктивной работе. Для записи музыки на улице была установлена — на одно воскресенье в апреле и ещё одно в начале мая — передвижная студия Record Plant. На улице практически не было движения, так что тишина была обеспечена, а микрофонные кабели шли в комнату Франца и Уимаут через окно. За эти два дня было записано более дюжины фоновых дорожек — скоростной темп по любым стандартам. В грузовике Record Plant с грифельной доской и секундомером сидел Брайан Ино.

Ино был заманен опять продюсировать Talking Heads главным образом качеством и разнообразием новых песен Бёрна. На мартовских идах группа сыграла концерт в Агора-Театре, Кливленд, а Warners записали его для промо-альбома *Live On Tour*.

В строго ограниченном количестве он вышел в обращение до издания нового настоящего альбома Heads. На этом концерте были исполнены премьеры нескольких номеров, предназначенных для новой пластинки. Ино в конце марта присутствовал на микшировании и близко познакомился с новым материалом группы. Местами Бёрн по-настоящему пел, почти с эстрадным чувством — но в другие моменты он звучал поистине безумно. Ритм-секция никогда не была более упругой, а клавиши Джерри Харрисона — в том числе и его собственные синтезаторы — были более на переднем плане, чем когда-либо раньше. Перспектива поработать над такой богатой звуковой картиной оказалась слишком аппетитной, чтобы Ино мог ей противиться.

Компания участников группы опять доставила ему огромное удовольствие. «Наверное, это лучшие люди, каких я только мог надеяться встретить», — вскоре после этого сказал он Ричарду Уильямсу. Чувство было обоюдным. Во время записи в Лонг-Айленд-Сити Тина Уимаут была особенно очарована отсутствием у Ино «звёздной болезни» и его стабильно весёлым настроением. Он даже мыл тарелки, скопившиеся на кухне Уимаут и Франца — к этому занятию мужчины из Talking Heads были не особенно расположены. Мнение Уимаут об Ино за следующие полтора года заметно изменилось, но пока он был у неё на хорошем счету.

Поздней весной, пока альбом Talking Heads обретал форму, Ино часто общался с Бёрном — особенно в процветающем Мадд-Клубе и на многих концертах в даунтауне. Ино был душой компании, а Бёрн, иногда неловкий в обществе, мог выглядеть холодно и отчуждённо. Одна из групп, на выступления которой они регулярно ходили, называлась Wire — в многих отношениях это было сформированное в английских художественных школах «дополнение» Talking Heads (хотя утроенный агитпроп-фанк лидского квартета Gang Of Four был, наверное, более близким музыкальным аналогом). Солист Wire Колин Ньюмен так вспоминает их так и не состоявшуюся общую встречу: «Брайан часто делал усилие над собой и приходил на концерты Wire. Помню, как однажды он пришёл на наше выступление в Брюсселе; помню также, что он приходил и в 1979 г. в Нью-Йорке. Он приходил вместе с Дэвидом Бёрном, но поздороваться за кулисы после концерта заходил только Брайан, без Дэвида. Это казалось мне важным. Я думал про себя: «какой сопливый ублюдок».»

Сопливый он был или попросту застенчивый, но Ино очень нравилось общество главной Говорящей Головы: это были не отношения «звезды-ученика» и крутого наставника, которые были у Ино с Томом Филлипсом, однако что-то похожее в этом было. Бёрн, как и остальные участники группы, высоко ценил иновскую

позитивную энергию — это было крупное достоинство продюсера звукозаписи, особенно в уязвимый и легкоранимый период рождения пластинки. Эта черта характера Ино до сих пор очень ему дорога (а в начале 2008-го Бёрн и Ино опять начали работать вместе — первый раз за четверть века): «Брайан — это прекрасная «группа поддержки». В нашей теперешней совместной работе я получил от него невероятные поддержку и одобрение — а это крайне важно на той стадии творческого процесса, когда ты ещё не знаешь, что у тебя получится — бриллиант или дерьмо.»

Тем временем в 1979 г. сочинительские способности Бёрна стали стали столь же энергичны и уверенны, сколь нетрадиционны и беспокойны. Невероятно эклектичные, его песни содержали сжатые намёки на баллады, фолк-рок и психоделию и одновременно на поп-музыку, фанк и афробит — причём всё это было профильтровано через призму психологической неопределённости. Одна стаккатная рок-песня представляла собой мощную тираду о чистом листе бумаги и носила бесстыдное название «Paper». У него были песни об упрямстве во взаимоотношениях («Mind»), о географических и метафорических нарушениях («Cities»), наркотическом расстройстве ("Electricity" — потом она была недвусмысленно переименована в "Drugs") и о будущей жизни ("Heaven", в музыкальном отношении вдохновлённая альбомом Нила Янга *Tonight's The Night*, в вокальном — Фрэнком Синатрой, а в текстовом — фильмом Вернера Херцога *Фата Моргана*, в котором германские граждане описывают своё видение небесной вечности под долгие кадры безлюдной пустыни Сахара).

Ино также понравились три неоконченные песни, получившиеся из экстатических ансамблевых джемов. У двух из них ещё не было стихов. Бёрн хорошо понимал, что композиционные процессы группы развиваются в новых направлениях, но настоял на том, чтобы перед тем, как Ино занялся своими обработками и эффектами, каждая песня должна была стать крепкой самостоятельной единицей: «тому времени некоторые песни получались из групповых джемов и импровизаций, на которые я потом накладывал что-то сочинённое — но всё-таки большинство их, до того, как за них принялся Брайан, уже имели нормальную композиционную структуру, так что все его навороты опирались на крепкий каркас.»

«Навороты» накладывались в нескольких студиях в разных местах города в начале лета, по мере того, как новый альбом приобретал очертания. На этот раз идея Харрисона о «страхе музыки» казалась совершенно подходящей. Многие новые песни звучали так, как будто были специально написаны для

возбуждения буйной музыкогенической эпилепсии.

У Ино быстро появились идеи относительно вокальной подачи Бёрна. На "Electricity" / "Drugs" он заставил его прыгать вверх-вниз на месте, чтобы создать ощущение «запыханности» и озадаченности (в очень хороших наушниках можно услышать, как у Бёрна в карманах звенит мелочь). На мрачной, почти психоделической рок-песне "Memories Can't Wait" он пропитывал Бёрна перекрёстными эхо-эффектами и задержками, пока его голос не стал стекать, как капли крови, в полости, созданные нервными, насыщенными фидбэком гитарами. На "Electric Guitar" — довольно чокнутой вещи о том, как машина переезжает вынесенный в заглавие инструмент — Ино принудил Бёрна к повышению уровня психопатии, да так, что того пришлось потом сдерживать, потому что он начал звучать как настоящий Псих-Убийца. В этой же вещи Ино так обработал бас Уимаут, что он стал звучать как неисправная туба или Героический горн из космоса, а потом добавил ещё кусок атмосферы «реального мира» — т.е. звук лондонской улицы во время грозы (правда, во время окончательного микширования это было отвергнуто группой).

Ино также помог превратить "Electricity" в "Drugs" — он приглушил на микшерном пульте половину дорожек, оставив только гитарную фразу на одной струне, сопящий синтезатор, запись птиц из одного австралийского птичника и задыхающийся вокал Бёрна, который на этот раз был при помощи фазирования и задержек превращён в некую психотропно-абстрактную литанию. Место гитар заняли трепещущие синтезаторные звуки — примерно как на *Another Green World*, хотя получившаяся в результате песня была гораздо более тревожна, чем любая вещь с любого альбома Ино. "Drugs" представляла собой даб, как он мог бы вообразиться Сиду Барретту. Это была первая песня, совместно сочинённая Дэвидом Бёрном и Брайаном Ино — предвестник будущих событий.

«Отпечатки пальцев» Ино в новых записях были повсюду — даже в большей степени, чем на *More Songs About Buildings And Food*. Подобно Beatles, которые в 1966 г. отказались от гастрольных поездок ради студийных экспериментов, Ино уже давно записывал пластинки, не думая о препятствиях, связанных с их сценическим воспроизведением. В июле он даже прочитал в The Kitchen лекцию, названную «Музыка как инструмент композиции», в которой позиционировал студию как герметическую лабораторию для манипуляции звуком, т.е. место для создания фонографической иллюзии — не средство для документирования музыкальных выступлений, а плавильный котёл, в котором должны рождаться уникальные звуковые миры.

«Студия — это место с буквально бесконечными возможностями», — утверждал он позднее. «Как только музыка переходит на плёнку, она становится моей средой — и мне это очень нравится. Именно в этот момент я начинаю с ней работать, потому что она перестаёт быть чисто бренным искусством, исполнительским искусством, и становится искусством пластическим.»

Ино даже и не приходило в голову, что чем выше он взводит коэффициент обработок, тем сложнее группе будет исполнять песни на сцене как следует. Однако это приходило в голову Дэвиду Бёрну (правда, он, похоже, воспринимал это скорее как вызов, чем как проблему): «Мы оставались по сути дела концертной группой — наша ансамблевая игра была на высоком уровне и мы слушали друг друга. *Fear Of Music* несколько напряг наши возможности, но при помощи кое-какого тщательного планирования мы смогли исполнять большую часть пластинки на сцене вчетвером — за исключением "Drugs"; этой вещи пришлось подождать расширения состава.»

Однако на тот момент Talking Heads расширялись только в студии. Одним из дополнительных музыкантов был Роберт Фрипп — Ино пригласил его сыграть на "Life During Wartime". Энергичная и одновременно сардоническая, это была одна из тех песен, что родились из группового джема; она вдохновлялась и нью-йоркской жизнью («Это не Мадд-клуб, не CBGB / Сейчас у меня нет на это времени»), и «зоной боевых действий» «Алфавитного Города» (район на Манхэттене. — ПК), рядом с которым жил Бёрн, и параноидальным жребием архетипичного городского бойца-партизана. Ино поступил с Фриппом так же, как с Белью на записи *Lodger*, т.е. не дал ему времени на акклиматизацию перед записью. Фрипп отреагировал залпом болезненных пулемётных искажений, которые — хоть и были вполне уместны — оказались столь гнетущими, что были выброшены из окончательного микса.

В другой песне — "Dancing For Money" — была гибкая импровизированная фанк-разминка (такие Talking Heads теперь могли выдавать даже во сне), но не было никаких слов, кроме заглавия. Ино с Бёрном пытались применить иновский спонтанный фонетический подход для выработки мелодии и слов, но недопустимо задержались, и песня так и осталась незаконченной[97].

Ещё одна музыкальная пьеса предъявляла к вокальным способностям Бёрна слишком большие требования, и также была оставлена незавершенной — в июне группе нужно было ехать на гастроли. Она также появилась на свет благодаря групповой

импровизации — и на этот раз была основана на риффе, который Бёрн стянул с южноафриканского альбома Shasha & Jackey под названием *17 Mabone* (он купил его в Нью-Йорке «из-за обложки, на которой была изображена машина с семнадцатью фарами»). В музыкальном смысле это была потенциально сильнейшая вещь на альбоме, но тут Бёрн впал в ступор — у него никак не рождались слова. Кое-что нацарапал Джерри Харрисон, но его текст также не подошёл.

Бёрн и Ино знали, что им нужно что-то вроде туземного распева, но ни одна из испробованных ими идей не сочеталась с настойчивой, полиритмичной фоновой дорожкой — она была дополнительно оживлена гитарой Роберта Фриппа и двумя анонимными уличными перкуссионистами, на которых Ино с Бёрном наткнулись в Вашингтон-Сквер-Парке (хотя на пластинке они были названы «Джином Уайлдером» и «Ари Апом», на самом деле это были *не* американский актёр-комик и солист группы The Slits). т.к. срок сдачи альбома приближался, а законченного текста так и не было, Ино — вспомнив свою вещь "Kurt's Rejoinder" — уговорил Бёрна на использование «найденного текста».

Проведённые Ино исследования мира Курта Швиттерса привели его к Хьюго Боллу — урождённому немцу, в 1916 г. сочинившему *Манифест Дадаизма*[98] Ино представил Бёрну бессмысленный текст Болла, озаглавленный «Гаджи бери бимба» — он нашёл его в одной хрестоматии сочинений дадаистов. На бумаге слова «бим бери глассала грандрид И глассала туффм И зимбра» выглядели отталкивающе, но будучи спеты, эти причудливые слова приобрели сверхъестественную музыкальность. «пробовал кое-какие свои слова», — вспоминает Бёрн, — «но при столь частом повторении они приобретали слишком большое значение — тарабарщина Хьюго Болла как раз и решила эту проблему.»

Таким образом была завершена вещь "I Zimbra" — Ино также пригласил певицу Джули Ласт добавить высокого регистра в бёрновские интонации на грани помешательства. Несмотря на своё реальное происхождение, распев, наложенный на пульсирующую матрицу гитар и неутомимой перкуссии, звучал более похоже на хвалебную песнь западноафриканских гриотов, чем на нововолновой рок-вокал. Песня, подписанная Брайаном Ино, Дэвидом Бёрном и Хьюго Боллом, стала вступительной вещью нового альбома, который теперь носил долго вынашивавшееся название *Fear Of Music*. "I Zimbra", будучи несколько позже выпущена сорокапяткой, стала клубным хитом и флюгером, указавшим скорую смену музыкальной ориентации

Ино и Talking Heads.

Альбом был смикширован в начале июля. На последних сеансах для подпевок в песне "Air" были приглашены сёстры Тины Уимаут Лани и Лора. Ино окрестил их "The Sweetbreathes"; кроме того, ему понравилась Лани Уимаут. Из этого, повидимому, ничего не вышло — в частности из-за предостережений её сестры-покровительницы Тины. К тому времени она достаточно знала о репутации Ино, чтобы понимать, что он только *выглядит* как монашек-иезуит.

Пока Ино исходил потом над *Fear Of Music*, был выпущен *Lodger* Дэвида Боуи, получивший неоднозначные критические отзывы. Многие критики замечали, что поступательный импульс прежних совместных работ Боуи и Ино, похоже, начал слабеть — авант-роковая гонка преследования наконец догнала двоих самых видных её лидеров. «По сравнению с *Low* и *"Heroes"* это больше чем отступление», — считал журналист New York Rocker Пол Ямада. «Просто в *Lodger* использованы электроника, диссонанс и многослойные текстуры. Всё это не даёт авторам заняться независимым творчеством и иметь самостоятельный вес.»

Почти наверняка это было совпадение, но после двусмысленного критического приёма *Lodger* Ино временно отставил музыку на второе место и начал восстанавливать свои навыки в изобразительном искусстве — впервые за последнее десятилетие. В последние годы он помаленьку что-то лепил в импровизированной тёмной комнате на Грэнталли-роуд и создал объект, названный им «Моё патентованное изобретение» — это была стеклянная коробка, разделённая на квадраты, сквозь которые мерцали цветные лампы; эта помесь рождественской иллюминации и шоу волшебных фонарей стала предвестником световых инсталляций, которыми он стал заниматься в последующие десятилетия. Что более значительно, он разработал обложку для *Music For Airports* — это был увеличенный фрагмент карты из государственного картографического управления с полностью удалёнными обозначениями. В результате остался пейзаж, лишённый всякого значения — идеальное «нигде», наугад выбранное из не имеющего государственной принадлежности амбиентного атласа. И несмотря на всё это, с тех пор, как что-то в последний раз угрожало первенству музыки в его творческой жизни, прошло целое десятилетие. Теперь у него внезапно появилось доступное и чудесно новаторское средство самовыражения и одновременно новая игрушка: видеокамера.

В 1979 г. видео только начинало появляться. Видеоискусство — главным образом благодаря своему спорному качеству — начало понемногу проникать в галереи даунтауна. Хотя до

запуска MTV ещё оставались целых полтора года, музыкальная промышленность, всё ещё озабоченная феноменом домашней перезаписи, смотрело на видеодиск как на потенциального спасителя своих уменьшающихся прибылей. В октябре четвёртый альбом Blondie *Eat To The Beat* стал первой пластинкой, одновременно выпущенной в виде видеодиска. Видеоаппаратура лежала во всех магазинах электроники на 48-й улице.

Во время первых сеансов записи для *Fear Of Music* Ино случайно наткнулся на гастрольного техника группы Foreigner, продававшего простую видеокамеру и кассетный видеомагнитофон. На свет появился конверт с сотенными, и Ино ушёл домой с набором начинающего видеотехника. «Громоздкая камера была размером примерно с большую коробку из-под обуви», — рассказывал он в 2005 г. Шарлотте Криппс из Independent. «Вообще-то я никогда особо не думал о видео, и не видел в большинстве «видео-арта» совершенно ничего особенного, но в то время перспектива обладания видеокамерой была весьма экзотической идеей».

Подход Ино к видеоносителю дублировал его тогдашнее отношение к двум своим музыкальным увлечениям: «амбиенту» и «танцу». «Мне кажется, что великая революция, которую произведут видеодиски, будет состоять в том, что они сделают танец массовой формой — т.е. сделают то же самое, что пластинки сделали с популярной музыкой», — важно пророчествовал он в Melody Maker.

Эта идея пришла к Ино в тот момент, когда он посмотрел взятый у кого-то видеоклип танцевальной труппы из Лонг-Бич, Калифорния — The Electric Boogaloos. Труппа возникла на основе танцевального коллектива регулярных участников ТВ-шоу Soul Train — The Lockers; они одними из первых начали практиковать «механические» и брейк-дансовые движения, которые в тот момент уже переплелись с расцветающей хип-хоп-сценой. Плёнка с записью The Boogaloos была одной из немногих видеокассет, которые были у Ино — и он очевидно обожал её. «Это жутким образом снятое видео с трясущейся камерой и дрянным звуком, но каждый раз, что я его смотрю, оно меня всё больше удивляет — это абсолютно захватывающее зрелище», — восторженно сообщил он Джону Орму из Melody Maker.

Ино всё ещё был завсегдатаем Вашингтон-Сквер-Парка, и часто приходил туда в компании Фреда Фрита. Там они слушали бесчисленных уличных музыкантов и смотрели на дервишские танцы юных брейк-дансеров. Фрит вспоминает о том, как возрастающая известность Ино начала мешать его искреннему увлечению нью-йоркским водоворотом уличной культуры: «Мы

возобновили наши привычные прогулки, но обычно ходили не в Гайд-Парк, а в Вашингтон-Сквер. Я помню, как мы ходили смотреть на ранние хип-хоп-танцы — это было поразительно; но вместе с тем я видел, как в его жизнь вторгается слава — это уже было не так поразительно. Мы сидели в пончиковой и буквально через несколько минут туда начинали забегать прохожие, которые хотели поговорить с ним и снять на плёнку. Это было тяжело.»

Ино всё больше времени проводил со своей видеоаппаратурой и очень целенаправленно избегал общественных мест. Он учился обращаться с камерой на крышах Пятой Авеню, западнее своего квартала — снимал плывущие облака, медленные изменения игры солнца на каменной кладке и время от времени — суматошную птичью деятельность. Не имея треножника, он рискованно устанавливал камеру на подоконнике и оставлял её, пока ходил по своим делам. Камера неизбежно падала на бок и начинала снимать фактически боковые виды. Просматривая отснятый материал, Ино обнаружил, что лучше всего рассматривать образы, положив телевизор на правый бок — тогда большая часть экрана занималась небом, а обычные события становились странными — например, дождь шёл горизонтально. Это было средство извращения и эксплуатации инертной телевизионной картинки — или, как позднее выразился Ино, способ ответа на вопрос: «Что делать с ограниченностью телеэкрана, который сосредоточен на точке зрения и уровне чувственного восприятия, чуждых музыке?»

Музыкальная аналогия играла тут ключевую роль. Духом и рабочим методом ранние видеосъёмки Ино сильно напоминали музыкальные пьесы типа "Discreet Music". Установи параметры, запусти процесс, посмотри, что получится. В этом случае получалось не слишком много, хотя такой очень низкий «горизонт событий» был неотъемлемой частью работы — уровень крыши становился альтернативным ландшафтом, движущимся в темпе, совершенно отличным от бешеной гонки находящихся внизу манхэттенских улиц.

В июле Роберт Фрипп исполнил в The Kitchen концерт Фриппертроники под «аккомпанемент» первой видеоинсталляции Брайана Ино *Two Five Avenue*, воспроизводимой на трёх перевёрнутых ТВ-мониторах. Фрипп назвал это "Video Muzak". В начале 1980 г. эта пьеса была инсталлирована в вестибюле нью-йоркской Grand Central Station, в аэропорту LaGuardia (в качестве призрачного аналога/аккомпанемента *Music For Airports*), а позже — рядом с выставкой картин Петера Шмидта в брюссельской галерее Paul Ide.

Брайан Ино опять стал практикующим визуальным

художником.

12. Лунный свет [99] в славе

Мне кажется, проблема с почти всеми композиторами-экспериментаторами состоит в том, что они состоят только из головы — а всё, что ниже шеи, мертво.

(Брайан Ино)

'Les blancspense trop…' («Белые слишком много думают…»)

(Заголовок статьи про Ино в журнале Actuel)

Гений — это африканец, который выдумает снег.

(Владимир Набоков)

В начале августа 1979 г. Ино снова был готов делать музыку. Он напряжённо работал над собственным материалом с конца 1977-го, хотя и его бесчисленные последующие совместные работы поддерживали в нём яростный поток музыкальных идей. Работа над такими песнями Talking Heads, как "Drugs" и "I Zimbra" также имела ключевое значение — это был синтез и очистка его собственных ранних попыток добиться массированных, импровизированных ритм-секций, рождённых дабом абстракций и «неповествовательного» вокального исполнения. Склонность Ино к музыке эзотерических, глобальных оттенков также развивалась полным ходом. Одновременно с многолюдными фанк-экстазами Фела Кути и кучкой африканских пластинок, выуженных им с Бёрном из пластиночных магазинов даунтауна, квартира Ино теперь оглашалась дикими гармоническими интервалами болгарской хоровой музыки, пластинкой устной истории Джона Генри Фолка 1977 года *Actual Voices Of Ex-Slaves* и — в последнее время — муэдзинскими воплями арабской поп-музыки, найденной на коротких волнах.

В особенности Ино восхищали извилисто-загадочные североафриканские мелодии. «…Думаю, я всё ещё ищу этого чувства тайны», — признался он Ричарду Уильямсу, — «нахожу его сейчас в других местах. Например, я обнаружил его в этих

арабских поп-песнях. Услышать их в первый раз было почти то же самое, что услышать The Silhouettes.»

Недавно Ино нашёл столь же звучную «тайну» на альбоме 1977 г. *Vernal Equinox*, записанном нью-йоркским трубачом-авангардистом Джоном Хасселлом. Экзотическая и воздушная, эта пластинка гудела глобальными влияниями, пропущенными через современнейшие студийные приспособления. Авангардные «верительные грамоты» Хасселла (р. 1937) были безупречны. В своё время он учился в Кёльне у Карлхайнца Штокхаузена (его одноклассниками были Хольгер Зукай и Ирмин Шмидт из Can); в 1967 г. был участником ансамбля, впервые исполнившего фундаментальное минималистское сочинение Терри Райли *In C;* участвовал в экспериментальных шумо-монотонных экспериментах-перформансах Ла Монте Янга и изучал раги в Киранском Центре Индийской Классической Музыки под руководством учителя вокала Пандита Прана Ната. На *Vernal Equinox* Хасселл пропускал звук своей трубы через задержки и прочие звукоизменяющие устройства, извлекая из неё клочки призрачных мелодий и создавая некую «воздушную каллиграфию», мерцающую на фоне ярких ландшафтов, бурлящих «этнической» перкуссией и богатыми мазками баса. Временами это звучало как роскошная переработка *New And Rediscovered Musical Instruments* Дэвида Тупа; в другие моменты было похоже на Майлса Дэвиса, слушаемого сквозь завесу тропического ливня. Хасселл считал это смешение древнего духовного Востока с современным технократичным Западом шагом к медитативной классической музыке будущего «цвета кофе». Он окрестил эту мулат-парадигму «Четвёртым Миром» — и вскоре Ино с головой ушёл в эту концепцию.

Ино лично познакомился с Хасселлом после выступления трубача летом 1979 г. в The Kitchen; потом он посетил Хасселла в его покрашенной белой краской квартире с минимумом мебели в ТриБеКа. Хотя учёному трубачу внушало сомнения отсутствие у Ино формального музыкального образования, у него с его новым знакомым англичанином было много общего — не в малой степени понятие о музыке как воплощении более широких культурных гипотез. Они собрались записаться вместе при первой удобной возможности.

Идеи Хасселла уже начали проникать в сознание Ино, когда 4 августа он вошёл в студию RPM на Западной 12-й улице, чтобы начать свою первый «лабораторный» сеанс записи с трудных времён *Before And After Science*. Эксперимент, финансируемый из собственного кармана Ино, подразумевал участие целой бригады барабанщиков — в том числе Криса Франца и нескольких

уличных музыкантов из Вашингтон-Сквер-Парка. Одним из них был бывший исполнитель на цитре и актёр из Филадельфии по имени Эдвард Лэрри Гордон — вскоре он стал лучше известен как преподобный амбиент-музыкант и облачённый в мантию гуру «лаборатории смеховой медитации» Laraaji (это фальшиво-«духовное» имя было модификацией его старой клички Larry G). Ино засунул в уличную шляпу Гордона записку следующего содержания: «Не хотите ли встретиться и обсудить студийный проект?». Прочитав имя на записке и номер телефона, оставленный Ино, Гордон был серьёзно заинтригован: недавно он краем уха услышал в одном разговоре фразу «Фрипп и Ино», однако не знал, что значит это курьёзно звучащее словосочетание.

Ино также пригласил некого Дэвида Ван Тигема — вольного перкуссиониста и бывшего барабанщика The Flying Hearts, группы, в которой также участвовали вездесущий Артур Расселл и бывший Modern Lover Эрни Брукс. Ино познакомился с Ван Тигемом после представления на фестивале «Новая музыка, Нью-Йорк», который был устроен в июне руководством The Kitchen. Среди принимавших в нём участие звёзд были Филип Гласс, Стив Райх и Майкл Найман. По ходу фестиваля Ино подготовил речь и выступил в «круглом столе» на тему «Коммерческий подход, Мистика, Индивидуальность и Слава в Новой Музыке». Среди других участников обсуждения были Филип Гласс, Джерри Касале из Devo и Роберт Фрипп (мистика которого уже не в первый раз была поставлена под угрозу вмешательством сверхнавязчивых фотографов). Фрипп тоже знал о работе Ван Тигема, и радовался тому, что «он играет на металлических пепельницах вибрирующими фаллоимитаторами, чтобы добиться разных длительных тонов.»

Пьеса, которую на фестивале в Kitchen исполнял Дэвид Ван Тигем, называлась *Человек и Его Игрушки* — типично эксцентричная «витрина» для разнообразных заводных штучек, домашних артефактов и лопающейся пузырьковой упаковки. Многие считали пьесу одним из «гвоздей» фестиваля — только не Лестер Бэнгс, который не смог найти ничего художественно содержательного в лопающихся полиэтиленовых пакетах. Ино же недавно принялся прочёсывать заваленные всяким хламом магазины в Чайнатауне и на Кэнал-стрит в поисках дешёвых безделушек или чего угодно, что могло бы издавать интересные шумы при внешнем воздействии. Это было частичное возвращение к эстетике Plastic Eno Band, и ему казалось, что он может найти применение человеку с похожими наклонностями, который явно не боится доводить извлечение звука до

нетрадиционных крайностей.

Кроме того, на запись были приглашены Дэвид Бёрн на электрогитаре, клавишник Pere Ubu (а с недавних пор и DNA) Тим Райт и басист-аранжировщик Билл Ласвелл (который, по сути дела, сам себя пригласил). В даунтаун-сцене Ласвелл был везде. Он чем-то занимался с участниками DNA и Джеймсом Шансом, а в тот момент был членом полуэлектронной команды Zu Band (которая вскоре стала более известной группой Material). Он был разносторонним энергичным наёмным музыкантом, который сегодня играл в рок-группе, а завтра с авангардным джазовым барабанщиком Денардо Коулменом (сыном Орнетта). Он жаждал набраться музыкального опыта, а Ино оказался его соседом: «видел Ино ежедневно и каждый раз говорил: «Дай мне что-нибудь сыграть. Давай чего-нибудь запишем. Чем ты занимаешься?»… Однажды он сказал: «Хорошо, я тут кое-что записываю, приходи в студию RPM на 12-й улице.»»

Несмотря на то, что как раз прошлым вечером любимый бас Ласвелла был украден, он вовремя прибыл в RPM с одолженным инструментом, который — как вспоминал вконец расстроенный Ласвелл — оказался весь обклеен стикерами Devo: «Это было как-то неудобно. Я взял этот бас, принёс его туда и вдобавок даже не знал, как буду на нём играть…»

В эксперименте 4 августа изначально была заложена известная степень анархии. Модифицируя идею «несовместимого коллектива», впервые испытанную на записи *Here Come The Warm Jets* в 1973 году, Ино специально собрал музыкантов с самой разнообразной подготовкой, большинство из которых до встречи в студии были даже незнакомы друг с другом. На этот раз, однако, не было никакого побуждения делать что-то явно «коммерческое» или даже особенно доступное. Указания музыкантам были достаточно расплывчаты для того, чтобы курс музыки диктовался стечением обстоятельств, но похоже, что первоначальный замысел Ино был ближе к Краутроку, чем к экзотике «Четвёртого Мира». Говорит Ласвелл: «Когда мы начали играть, они [Ино и Бёрн] постоянно говорили: «Ну, нет. Это слишком синкопировано. Мы хотим сделать очень европейскую пластинку.» Им были нужны Neu! Или Can.»

Дэвид Бёрн намекает, что на этом этапе общий курс был не так уж ясно определён: «то время вообще не знал про Can — правда, Neu! кажется, слышал.» Ласвелл считает, что музыкальное направление начало меняться по мере того, как о себе стали заявлять разные инструменталисты; как он сказал Анилу Прасаду в 1993 г., «По-моему, на барабанах играл Дэвид Ван Тигем, а на конгах — девушка, которую они нашли в Вашингтон-Сквер-Парке.

Она всё время играла какие-то фанковые штучки; я знал этот ритм, и стал играть с ней… Получилась такая очень синкопированная, имеющая отношение к чёрной музыке пластинка. До того это совсем не входило в их планы.»

Дальнейшая запись происходила в RPM в августе, а также в нью-йоркской студии Blue Rock в начале сентября; к этому времени курс на абстрактный фанк *только-только* начал вырисовываться из общего инструментального натиска. Поначалу Ино посчитал, что мультиинструментальная бомбардировка не даёт хороших результатов и был вынужден резко сократить количество дорожек (примерно как на вещи Talking Heads "Drugs"), чтобы обнаружить что-то хотя бы отдалённо связное, как и сообщил Лестеру Бэнгсу: «Самое странное то, что поначалу мне показалось, что я выбросил деньги на ветер. Я вообще не мог ничего понять. Я продолжал слушать материал и сделал несколько грубых миксов, где я как бы формировал ту или иную вещь — потому что на записи был один непрекращающийся поток постоянно играющих инструментов. Я всё это урезал, чтобы появилось побольше пространства и инструменты вступали бы маленькими порциями.»

Внезапно Ино захотелось вновь начать петь. «Меня посетил очередной приступ идиотизма», — заметил он. Теперь он собирался соединить западный человеческий голос с экзотическим многоязычным инструментальным аккомпанементом: «Вещи как бы сидят на трёх стульях — что-то вроде диско-фанка, потом арабская/североафриканская музыка, а также чёрная африканская музыка. Между этими тремя типами чёрной музыки имеется очень интересное напряжение, а вот вокал чрезвычайно европейский — как на "I Zimbra" Talking Heads, то есть намеренно хоровой и урезанный — я и некоторые другие люди. В большинстве случаев мне не хочется, чтобы был всего один голос. Я хочу, чтобы была группа синхронизированных голосов.»

Однако в нью-йоркской быстро развивающейся «оранжерее» диско-фанком уже никого нельзя было удивить. Популярность набирал рэп. В сентябре Sugarhill Gang выпустили сорокапятку "Rapper's Delight", которая фактически стала точкой отсчёта нью-йоркского хип-хопа. Кёртис Блоу как раз собирался выпускать свой эпохальный альбом *The Breaks* — впоследствии он стал первым рэппером-суперзвездой. Взошла заря «расширенных миксов» на 12-дюймовом сингле. Какое-то время Ино собирался выпустить свой 12-дюймовый EP, записанный на основе сеансов записи RPM, однако этот план был «положен на полку», а большая часть проделанной работы (по крайней мере, временно) брошена.

Впереди были новые вокальные эксперименты — и некоторые из них указывали на радикальный и плодотворный будущий курс.

Теперь Ино поглощал коротковолновые радиопередачи почти каждую ночь — в основном это была североафриканская поп-музыка, а также идиотские американские ток-шоу и подстрекательские разглагольствования проповедников-пятидесятников, доносившиеся из глубин южного «Библейского Пояса». Помимо жидкой однородности музыкальных FM-станций, американское радио 70-х представляло полный простор для эксцентриков, экстремистов и фантазёров всех вообразимых мастей. «частности, я очарован радиопередачами, особенно американскими. Это просто замечательно, насколько там всё бесконтрольно», — признавался Ино Джону Орму из Melody Maker. «Это выглядит полной неразберихой по сравнению с упорядоченной подачей материала в Британии… Тут на радиоволнах можно услышать совершенно рехнувшихся людей — это просто очаровательно… Мне кажется, что в Америке именно радио задаёт пограничные параметры безумия — и у тебя под рукой всегда есть постоянный источник экстремальных точек зрения!»

В свободное от своих собственных записей время Ино работал над подготовкой почвы для совместного альбома с Джоном Хасселлом. Лестер Бэнгс, быстро становившийся главным нью-йоркским ино-обозревателем, побывал на этих первоначальных сеансах и дал отчёт «из первых рук» об Ино в его царстве: «Ино заходит в студию звукозаписи, устанавливает на полу катушку плёнки и сразу же перемещается к синтезатору. Щёлкает переключателями, начинает крутить ручки, и один за другим помещение начинают заполнять причудливые звуки — такое впечатление, что он тянет их сквозь воздух, как огромных червей. Система плёночной задержки уже установлена — это тонкая коричневая линия примерно фут в длину, тянущаяся от одного гигантского магнитофона к другому. Глядя на Ино за синтезаторами, мой товарищ говорит: «Не дай ему себя разыграть; может быть, он не играет ни на каких других инструментах, но точно знает, что делает.»»

Хасселл хотел, чтобы Ино применил на пластинке «большие волны» звука — они должны были сыграть роль монотонной индийской тамбуры, на фоне которой ему было более привычно импровизировать. Чтобы добиться этого, Ино пригласил Роберта Фриппа. К этому моменту они были уже настолько знакомы с методами друг друга, что петельно-обработочный подход начал производить частично предсказуемые результаты; существовала реальная опасность самоповтора, а это уже была натуральная

ересь. Лестер Бэнгс процитировал разговор между Ино и Фриппом в студии, в котором звучал намёк на эту дилемму: «Во время одного из перерывов [Ино] смеётся: «Похоже, что у нас тут получается хороший альбом Фриппа и Ино… а вот насчёт Джона Хасселла не знаю». Потом в разговоре со звукорежиссёром он описывает их методы как «конструктивный подход к кухонной раковине».»

Бэнгс также сообщил о том, что Ино сделал вокальную петлю в стиле Хольгера Зукая — он вырезал её из записи какой-то коротковолновой радиопередачи и добавил в свою музыкальную «похлёбку». «следил за одной радиопрограммой — вырезал из речи слоги и создавал мелодии.» Это было предзнаменованием будущих дел.

Амбиентный аккомпанемент — по крайней мере, в этот раз — не нашёл применения. Пользуясь предоставившимся студийным временем, Ино и Фрипп шли дальше, создавая новые спонтанные произведения. Фрипп впоследствии говорил о том, что они с Ино работали над предполагаемым альбомом под названием *Music For Healing* — единственным сохранившимся свидетельством о нём является четырёхчастная сюита "Healthy Colours I–IV". Эта композиция для многослойных «найденных вокальных партий», вырезанных-и-вставленных наподобие некого ультрапримитивного сэмплирования в изворотливый фанк-аккомпанемент, прямо провозглашала скорую смену иновского музыкального курса, но законное её издание появилось лишь в 1994 г. — в качестве фрагмента сборника-антологии *Essential Fripp & Eno"*[100]

Альбом Хасселла и Ино был записан в нью-йоркской студии Celestial Sounds и основан на ритм-ландшафтах бразильского перкуссиониста Нана Васконселоса (на одной из вещей добавлен ещё один бывший сотрудник Ино, басист Перси Джонс), а вклад самого Ино ограничился мазками синтезаторов Prophet 5 и Mini-Moog, реверберирующими «фоновыми облако-гитарами» и обычными «обработками». Законченный альбом, *Fourth World Vol.I — Possible Musics*, был приписан Джону Хасселлу и Брайану Ино и выпущен EG следующей весной. Как следует из названия, изначально предполагалось, что это будет первый выпуск целой серии. Однако в отличие от начинавшегося в то же время цикла *Ambient*, последовал только ещё один «номер» — и то только по названию. На самом же деле, независимо от этно-гибридизации в *Possible Musics*, этот альбом прекрасно вписался бы в воображаемую серию *Ambient*.

Вначале Хасселлу хотелось не только сотрудничать с Ино, но и сделать его публичным толкователем и рупором своей модели

«Четвёртого Мира» — об этом решении ему пришлось впоследствии пожалеть. В 1997 г., в разговоре о *Possible Musics* Хасселл сделал запоздалое признание: «Эта пластинка вполне могла бы стать альбомом «Джона Хасселла, продюсер Брайан Ино». Это был бы правильный заголовок. Но в то время я старался «отплатить добром за добро» и решил, что мне хочется, чтобы на обложке стояло «Джон Хасселл/Брайан Ино». Позже это стало для меня проблемой, из-за того, что у него в мире поп-музыки был такой большой вес — альбом стал восприниматься как бы «его» работой. Это было тягостно.»

Сейчас Ино с радостью признаёт значение Хасселла: «Мы провели много времени вместе… времени, которое во многих отношениях изменило мой образ мыслей. Мы говорили о музыке как о воплощённой философии — ведь в любой музыке заложена некая философская позиция, даже если этого не осознают её создатели. Мы говорили о сексе и чувственности, о том, чтобы создать музыку, охватывающую собой всё бытие — и не просто на дюйм выше шеи (или на дюйм ниже)… Я многим обязан Джону…»

В августе в свет вышел *Fear Of Music* Talking Heads. Альбом был упрятан в непроницаемо чёрный конверт с геометрическим тиснением, разработанный архитектором «на отдыхе» Джерри Харрисоном. Рецензии были великолепны, зачастую даже преувеличенно великолепны. Джон Парелес из Rolling Stone назвал альбом «рок-музыкой, изгибающей и приостанавливающей время». Лестер Бэнгс назвал его — в положительном смысле — «комедийным альбомом». В Британии *Fear Of Music* прекрасно вписался в оттенённый Боуи пост-панковый пейзаж. «Общее с *Low* Боуи тут то, что он звучит вообще не как альбом», — считал Пол Рамбали из NME, — «то есть это просто песни, запечатлённые на полном ходу и сгруппированные в приятное сочетание.» В большинстве отзывов бросалась в глаза фигура Ино; о нём всё больше говорили, как о фактически «пятой Голове»: «… тогда как на *Buildings And Food* Ино заметно выделялся», — размышлял Рамбали, — «то теперь он — к лучшему или к худшему — безупречно интегрировался в звучание Heads.»

В начале декабря, после изматывающего четырёхмесячного турне в Нью-Йорк вернулся Дэвид Бёрн. Немалую роль в восстановлении его сил сыграли компанейские «утренние встречи за кофе» с Ино и Хасселлом. Эта троица интеллектуалов собиралась у кого-нибудь дома, чтобы меняться эзотерическими пластинками и обсуждать глобальную музыку. «начал указывать им на известные мне направления», — вспоминал Хасселл, — «типа пластинок французского лейбла Ocara, выпускавшего

прекрасные и подлинные записи музыки со всего мира.» На этих встречах началось обсуждение концептуального альбома, который бы ещё более расширил модель «Четвёртого Мира». По ярким воспоминаниям Бёрна, это должна была быть «…полевая запись или антропологические раскопки будущего — как если бы в будущем некая неизвестная фанк-культура обнаружила старые неизвестные записи.»

Ощутимое влияние на это мышление оказал альбом *Eskimo* анонимных авант-роковых сатириков, скрывавшихся за масками в виде глазных яблок — The Residents. В 1979 г. это также была поддельно-антропологическая работа — фактически великая этно-фальшивка, в которой была сделана попытка создать мифически-психоделическое видение Северного Полюса при помощи изобретённой группой «туземной» музыки. Как и в большинстве работ The Residents, трудно было понять, где кончаются язвительные метафоры и начинается политическая провокация,[101] но в этой смеси ледяных синтетических ветров, аскетической неразборчивой инструментовки и диких заклинаний, пропущенных через дезориентирующие эффекты (что-то вроде аденоидного варианта обработанной трубы Джона Хасселла), несомненно, чувствовалось единое целое.

В мире музыки были и другие подобные прецеденты. Can на нескольких своих альбомах заигрывали с эрзац-«этнической» музыкой и окрестили это направление «Серия Этнологических Подделок», тогда как псевдо-"world music"-изобретения Penguin Cafe Orchestra были в общих чертах основаны на выдуманном их руководителем Саймоном Джеффесом полиглот-сообществе, населявшем мнимое Кафе «Пингвин». Тем временем лидер джаз-банда из Алабамы Герман Пул Блаунт — лучше известный как Сан Ра — утверждал, что происходит с планеты Сатурн, и что музыкальный словарь его Solar Myth Arkestra был взят у некого небесного племени, которой он называл «ангельская раса». Он также заявлял, что имеет космическую связь с древнеегипетским богом солнца Ра, в честь которого он и взял себе сценическое имя[102].

Вскоре после того, как Ино и Бёрн впутались в идеи Хасселла, им попались сочинения этномузыковеда и профессора истории искусства Йельского университета Роберта Фарриса Томпсона. Издание его книги *Африканское Искусство в Движении* (1974) было приурочено к открытию выставки африканских икон, священных предметов и прочих артефактов из обширной коллекции Катарин Коритон Уайт. Томпсон пытался обозначить роль музыки в африканской религии и обществе, подчёркивая её многообразные применения, не входящие в круг западного

представления о «развлечении» и размывая границы между светским и священным. Как утверждал Томпсон, в тропической Африке музыка и танец могут равным образом описывать ритуал повседневной жизни и выражать религиозный экстаз. Бёрн и Ино очень уважали ещё один не менее разоблачительный текст, автором которого был учёный и перкуссионист Джон Миллер Чернофф. Его тщательное иследование *Африканский ритм и африканское чувство прекрасного* содержало трогательно личный взгляд на роль музыки в культуре Западной Африки. Для Бёрна (который впоследствии работал вместе с Чернoффом и так полюбил его книгу, что дочитав её до конца, тут же начал заново) эта литература давала законное обоснование пан-глобального культурного анализа, проводимого им и Ино: «обоих этих книгах музыка ставилась в более широкий контекст. В них говорится о функции музыки в обществе — как она заставляет тебя двигаться, какое метафорическое значение имеют одновременные ритмы, ну и, конечно, там есть и небольшой музыкальный анализ. Мы видели параллели между фанком и прочей музыкой — тут видно совершенно прямое происхождение — но нам пришлось дать большой «крюк», вместо того, чтобы просто научиться играть фанк как следует. Нам пришлось вновь изобретать колесо — в то время как другие люди давно ездили, куда хотели.»[103]

Африканизированный ритм начал приобретать огромное значение, но осенью Ино направился совсем в другую сторону — в сторону лишённого ритма минимализма маленького городка Гамильтон в канадском штате Онтарио — буквально через северную границу штата Нью-Йорк. Там ему предстояла работа над новым альбомом Гарольда Бадда, который виделся ему как второй выпуск серии *Ambient*. Гамильтонской студией — Grant Avenue Studios — руководили два брата-квебекца Боб и Дэниел Лануа, сотрудники музыканта из Торонто Майкла Брука. Впервые Ино узнал о существовании Grant Avenue после того, как побывал на концерте малоизвестного канадского дуэта Time Twins: «даже помню их имена — Torch и Fugit… они дали мне свою демозапись, и мне очень понравилось звучание, сделанное на Grant Avenue…»

Расположенная сравнительно недалеко от Нью-Йорка, но гораздо более дешёвая, чем сравнимые по уровню американские студии, Grant Avenue на следующие два года стала «игровой площадкой» Ино, а Брук и братья Лануа — его ценными сотрудниками. Брук, когда-то игравший на гитаре с нововолновыми «попсовиками» Martha & The Muffins (вместе с сестрой Лануа Джоселин), был звукорежиссёром альбома *Vernal Equinox* Джона Хасселла — он записывался в электронной студии

Йоркского университета Торонто, где Брук учился на последних курсах. Он также играл в группе Хасселла, и принял участие в одной записанной живьём вещи на *Possible Musics*. «Есть две серьёзные причины работать там», — сказал в 1982 г. Ино о Grant Avenue в интервью с Джином Калбахером из Modern Recording & Music. «Одна состоит в том, что там я никогда не чувствую никакой спешки. Не чувствую и лени… в этой студии никогда не бывает торопливого настроения, или ощущения, что ты — всего лишь очередной клиент… Другое — это то, что там я всегда работаю с одним и тем же звукорежиссёром, Дэном Лануа, а он чрезвычайно приятный, уравновешенный и заинтересованный человек.»

Бадд уже начал работать над пластинкой, которая была задумана как их совместная с Ино работа — несмотря на то, что для участия последнего нужно было ещё выкроить время среди его других многочисленных обязательств. «Всё делалось «то там, то здесь»», — вспоминает Бадд. «записал фортепьянную партию для "Not Yet Remembered" в маленьком колледже, ночью после работы, и отослал её Брайану. Через несколько недель он поставил её мне по телефону — там уже присутствовали его голос и продюсерская работа, и я был ошеломлён.»

После благоприятного приёма, полученного альбомом *Pavilion Of Dreams*, Бадд имел все права считать Ино «близким другом», и — что неудивительно — был рад выразить «полную уверенность в его взгляде на вещи». Так же, как в случае с Хасселлом, отношение к Ино как к сотруднику, а не просто продюсеру было смелым шагом для пианиста-композитора, что он с готовностью признаёт: «Для меня это была terra incognita — наверное, для Брайана тоже, но скорее всего нет…»

В сопереживании Ино и Бадда не было ничего удивительного — Бадду очень нравились совместные работы Фриппа и Ино и то, как иновские петли и обработки поддерживали и обрамляли фрипповские лирические полёты. Когда они с Ино оказывались *вместе* в Grant Avenue, Бадд фактически немедленно занимал роль Фриппа. «устанавливал звучание», — вспоминал Ино, — «он [Бадд] импровизировал на этом фоне, а время от времени я что-нибудь добавлял; но по сути дела это было его исполнение в созданном мной звуковом мире.»

Подход Бадда был не столь спонтанный, как может показаться из слов Ино: «Ну… насчёт импровизационности… не думаю, что я когда-нибудь что-то начинал таким образом, т.е. с нуля…» Тем не менее Ино был увлечён прагматическим подходом Бадда к его красивой эстетике: «него был такой метод композиции: написать музыкальную пьесу, а потом убрать оттуда

все ноты, которые ему не нравятся!»

Альбом, безусловно, сторонился раздражающих нот. Десять его очерков, основанные на простых, консонансных фигурах акустического и электропианино Бадда и вложенные в блестящую «раковину» синтетических оркестровок, сливались в одну пасторальную фантазию, которая хоть и не имела концептуального «клея» предыдущего выпуска серии — *Music For Airports* — всё же была не менее убедительным образцом иновского амбиентного архетипа. Альбом вышел в свет в апреле 1980 г. на EG под названием *Ambient 2: The Plateaux Of Mirror*, и имел авторский заголовок "Harold Budd/Brian Eno"; мнения критиков по поводу этих десяти живописных зарисовок разделились. В NME — а этот журнал тогда находился в рабстве антитэтчеровской realpolitik, пост-панк-диссонанса и английского «ремне-подтяжечного» ска-ренессанса — неумолимый Ян Пенман фактически сбросил со счетов и *The Plateaux Of Mirror*, и *Possible Musics* как примеры эскапистского буржуазного самопотворства. Ино откликнулся на это в своём интервью — в том же году и в том же печатном органе: «… я знал, что одно из критических замечаний, которое обязательно будет присутствовать в любой статье, написанной об этих двух альбомах, будет состоять в том, что они не обращаются к более суровым жизненным истинам… ещё до выхода этих пластинок, во время одного разговора с Гарольдом я написал издевательскую рецензию в духе NME. Так вот в реальной рецензии некоторые места повторялись слово в слово, и я подумал — ёб твою мать, меня два года не было в этой стране, и тем не менее я могу делать точные предсказания о том, что произойдёт на уровне «моды».»

Другие критики чернили иновские амбиент-старания при помощи термина, который недавно стал уничижительным словом в рок-журналистике: «Нью-Эйдж». Вначале бывшая заповедной территорией лейбла Windham Hill из Пало-Альто, Калифорния, музыка «нью-эйдж» была основана на кое-каких общих с амбиентом принципах: она также была роскошно записана, бессловесна и созерцательна, но в ней имелось некое чисто калифорнийское свойство, благодаря которому она мгновенно ассоциировалась с целительными кристаллами, режимами эрзац-буддистской медитации и модному стремлению ко всему «холистическому»[104] (Фрипп и Ино, видимо, рассудили, что брошенная пластинка *Music For Healing* была слишком близка к этой сомнительной территории). На самом же деле эстетика Windham Hill была гораздо более безвредно-ладовая и мелодически банальная, чем идиосинкратические медитации Бадда и Ино — хотя склонность Бадда к намеренной «красивости»

и подозрительно-витиеватые названия его композиций — «Голубиная дуга», «Среди хрустальных полей» и т.д. — совсем не помогали смягчить «нью-эйдж»-обвинения.

Несколько таких же нелестных отзывов поступило и на третий альбом серии — *Ambient 3: Day Of Radiance* Laraaji. «Спродюсированный Брайаном Ино» (как было ясно обозначено на обложке), он был и остаётся самым малоизвестным выпуском *Ambient-цикла* из четырёх альбомов. Он был по-быстрому записан в конце 1979 г. в Нью-Йорке, и роль Ино там действительно сводилась к продюсерской работе (а также к третьему скромному «амбиентному» оформлению обложки на картографические темы) — помимо небольшой эквализации и фирменной массивной реверберации, вся музыка была предоставлена исключительно Эдварду Лэрри Гордону. Пять его галопирующих гамеланоподобных ритмических пьес (три вариации на тему "The Dance" и две «Медитации») были исполнены на электроцитре и на 36-струнных ударных цимбалах, купленных по бросовой цене в одном «экономном» магазине в даунтауне. Музыка состояла из звенящих нотных облаков, засасывающих слушателя подобно опьяняющему рою ярких бабочек. Сегодня *Day Of Radiance* звучит слишком энергично, слишком насыщенно для беззаботного калифорнийского созерцания (хотя самозваные мастерские «смеховой медитации» Laraaji и его склонность к широким балахонам были воплощением «Нью-Эйдж»-изма), и, наверное, он прошёл испытание временем не хуже любой другой пластинки, на которой стоит имя Брайана Ино.

В канун нового 1980 года Ино полетел в самое сердце Нью-Эйджа — в Калифорнию. Правда, музыка, которую он сделал за четыре месяца пребывания в Золотом Штате, была далека от успокаивающей, анальгетической банальности. Первоначально эта поездка должна была стать очередным «отпуском», очередным бегством для «подзарядки батареек» — хотя Ино к тому времени уже согласился повторить свою лекцию «Студия как инструмент композиции» для слушателей Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе и нескольких колледжей Бэй-Эреа (в планах был также очередной поход в Exploratorium). Учитывая, что его недавнее творчество фактически превратило студию в плавильный котёл новаторских экспериментов, было вполне уместно, что в своём докладе он обрисовал эволюцию студии звукозаписи — от исходной точки в качестве хранилища задокументированных музыкальных выступлений до современной лаборатории с бесконечными звуковыми возможностями. Правда, в его замечаниях ничего не говорилось ни о негативных следствиях столь неограниченного новаторского потенциала, ни о

том, как чрезмерное количество соблазнительных творческих путей может вызвать новый вид застоя.

Физическое проявление последнего феномена лежало у Ино в багаже — это были его недавние записи в студии RPM; многие из них он уже готов был бросить — такова была их непроницаемая неясность. Но среди этих запутанных вещей была одна пьеса, в которой, как ему казалось, *что-то было*. В ней перкуссионист Деннис Кили играл на броско звучащем ирландском бодране, Баста Джонс — на приглушённом басу, сам Ино извлекал из синтезатора некую скользящую прогрессию, и всё это было безупречным образом надстроено на низкокачественную запись одного радиошоу в прямом эфире, записанного в июле 1979 г. в Нью-Йорке — в нём участвовали некий отчаявшийся слушатель, сражающийся с шипением плёнки, и похожий на робота неустановленный американский политик. Пьеса была неистова, цинична, мрачно-смешна, и Ино казалось, что это неописуемо точное воплощение его собственных чувств относительно жизни на Манхэттене — причём он утверждал, что никогда не смог бы выразить их столь точно в традиционном тексте песни. Позже пьеса получила название "Mea Culpa"[105] («же говорю, что виноват, я ошибся…», — нараспев произносил встревоженный, раскаивающийся слушатель).

«Я практически закончил эту пьесу в Нью-Йорке, когда ещё жил там — т.е. в конце 1979-го — ещё до моей поездки в Калифорнию», — вспоминает Ино. «Меня заинтриговала идея взять «найденные голоса» и применить их вместо вокала певца — это была хорошая мысль, потому что мне надоело писать песни, но всё же хотелось, чтобы в записи присутствовал какой-то вокал и текст. Я просто больше не хотел, чтобы этим занимался *я*.» Тем не менее, даже устроившись в лос-анджелесском отеле Sunset Marquis, Ино не был до конца убеждён в правильности такого вокального подхода и надеялся, что пребывание в Калифорнии наведёт его на какую-нибудь другую, более элегантную методологию.

Однажды вечером в гостиничном баре Ино завёл разговор с тремя участниками калифорнийской сатирической рок-труппы The Tubes — причём одному них, графику-тире-художнику-тире-барабанщику Чарльзу Ленпреру «Прери» Принсу, фанату Ино, не терпелось узнать, в каком музыкальном направлении Ино сейчас работает. После нескольких уклончивых ответов Ино неохотно поставил Принсу кассетную запись прототипа "Mea Culpa" и другие грубые миксы нью-йоркских записей. К его большому удивлению, Принс и остальные Tubes были ужасно восхищены услышанной музыкой. В частности, Принс живо отреагировал на

полиритмические барабанные пьесы и немедленно предложил свои услуги — если вдруг в будущем Ино понадобится разносторонний перкуссионист. Ободрённый этим, Ино принялся за свои лекции (некоторые из них были масштабными мероприятиями, больше походившими на концерты — например, в аудиторию Калифорнийского университета в Беркли набилось почти тысяча душ) с «пружиной в каблуке» и с полностью восстановленным аппетитом к работе в студии (а именно это место прославлялось в лекциях как эпицентр творческой практики).

Однако в конце января вся эта деятельность внезапно остановилась — Ино получил известие, что Петер Шмидт, отдыхая на Канарских островах, перенёс внезапный инфаркт и умер. Шмидту было всего 49 лет, и недавно он побывал на Гебридских островах и в Исландии, где нарисовал серию полуабстрактных акварельных пейзажей, представлявших собой визуальные аналоги иновских амбиент-альбомов. Он также готовил выставку аудиовизуальных произведений Шмидта и Ино, которую назвал *Больше, чем ничего* — она должна была открыться в феврале, в брюссельской галерее Paul Ide. На выставке должны были экспонироваться *Портрет Ино с аллюзиями* Шмидта, его эстампы с *Before And After Science*, а также «лампочная» скульптура Ино «Патентованное изобретение», записи, заказанной ему, специально рассчитанной на формат галереи «Подсознательной музыки», и новое коробочное издание *Непрямых Стратегий* (и их первое французское издание).

Природа выставки и выбор времени для неё никак не могли не подчеркнуть потерю самого близкого для Ино сотрудника. «Петер Шмидт был поистине прекрасный человек, полный теплоты и бесконечного любопытства», — размышляет ещё один художник — Расселл Миллс. «Кроме того, он был очень весёлой, остроумной и интеллектуально игривой личностью. Он всегда искал альтернативные способы мышления и творчества, и если ты находился рядом с ним, это было большим вдохновляющим фактором. Как и Брайан, он был «человеком, дающим возможность» — катализатором идей, делающим людей лучше, чем, как им казалось, они могли быть. В жизни Брайана он был очень важным человеком.»

Ино отреагировал на эту утрату, уйдя с головой в работу. Он сразу же связался с Дэвидом Бёрном и Джоном Хасселлом, чтобы оценить уровень их интереса к предполагаемому этно-музыковедческому альбому, в который, по мысли Ино, теперь могли бы войти и многочисленная перкуссия, и «найденные» голоса пересмотренных им записей из RPM. Бёрн также был

радиослушателем: его особенно увлекали проповедники-евангелисты, чьими напыщенными мольбами кишели радиоволны. Воспитанный скромными шотландскими пресвитерианцами, Бёрн находил преувеличенно-гротескную манеру радиопроповедников зачаровывающей и экзотичной; как он заметил, это было какое-то мета-представление, в котором развязно-музыкальная подача находилась в прямом противоречии с благочестием самого «послания». И Бёрну, и Ино казалось, что лихорадочные, вычурные и часто непроизвольно зловещие декламации проповедников «подключались к каналу» более старой, странной, *готической* Америки. Действительно, нездорово-возбуждённое пятидесятничество до сих пор процветало на экзотическом, загадочном Юге — там прихожане на церковных собраниях ещё могли пускать в небеса шутихи, извергать из себя бредовые глоссолалии и лежать «убитыми духом».

Пока что тщательно избегая географической близости к духовно-пугающему Югу, Ино пригласил Бёрна и Хасселла в Лос-Анджелес, где предложил им проехаться в близлежащую Мохавскую пустыню. Хотя это была и пустыня, но из её редких изолированных общин вышли такие музыканты-индивидуалисты, как Гарольд Бадд, Фрэнк Заппа и Капитан Бифхарт, и Ино представлял себе, как они с Бёрном и Хасселлом — вооружённые купленной в мелочных лавчонках перкуссией и переносным магнитофоном — где-нибудь там остановятся и запишут свою пластинку «воображаемой культуры». Как он вспоминает, «мне почему-то пришла в голову идея, что нужно провести какое-то время в калифорнийской пустыне — от этого представления я излечился после пары поездок туда — но всё-таки я решил, что должен остаться подольше на Западном побережье, и пока я там, продолжать работу над неоконченной нью-йоркской музыкой.»

Предполагаемая пластинка, по восторженному замыслу Ино, могла бы стать первой в новой серии — в конце 70-х он был почти патологически склонен группировать пластинки в серии — и, по образцу The Residents, никому не нужно было знать истинных личностей музыкантов. Дэвид Бёрн, измождённый интенсивными гастролями, страдающий от творческого ступора и не знающий, как взяться за следующую пластинку Talking Heads (если вообще желающий продолжать дальше работать с группой), испытывал необходимость в месте, куда можно было бы скрыться от всего этого — и не мог отклонить соблазнительное предложение Ино. Правда, Хасселл был вынужден отказаться: «Они собирались поехать в пустыню где-то в Калифорнии, сделать там 8-дорожечную плёнку и прислать её мне. В то время я был

«даунтаун-композитором из Сохо», каждый месяц изо всех сил старающимся наскрести денег на квартплату, так что я даже не мог купить билет на самолёт.»

У Ино было достаточно рабочего материала — безусловно достаточно, чтобы воздержаться от покупки Хасселлу билета. Вынужденное отсутствие трубача означало, что жребий брошен: Бёрн стал единственным сотрудником Ино в до сих пор не имеющем названия и довольно-таки неопределённом проекте. «Не могу знать, какой бы стала пластинка, если бы в ней участвовал Джон», — размышляет Ино сегодня. «Представляю, что она была бы менее ритмичной и скорее «арт-», чем «поп-» пластинкой — хотя в то время она совсем не казалась поп-пластинкой! Разумеется, он принимал участие в разговоре, который в конце концов к ней привёл, но когда мы начали её делать, она была вовсе не такой концептуально ясной, какой кажется сейчас.»

В отсутствие Хасселла и так и не поехав в Мохавскую пустыню, в начале февраля Ино, Бёрн, Прери Принс и бывший перкуссионист Santana Минго Льюис пришли в лос-анджелесскую студию Eldorado на перекрёстке Голливуд-бульвара и Вайн-стрит. Там они начали создавать более сдержанный — хотя не менее перкуссивный — вариант плотной музыки, записанной Ино в 1979 г. в Нью-Йорке. Большую часть февраля 1980 г. и сколько-то дней в марте они совершенствовали имеющиеся у Ино вещи, создавали новые и экспериментировали с разнообразным бесплотным вокалом — особенно с мольбами радиоевангелистов, чьи беспокойные заклинания казались Ино и Бёрну все более гипнотическими. Новые пьесы начинались с одного-двух ключевых инструментов, играющих монотонные ладовые циклы на фоне зацикленных барабанных дорожек. Они расширялись, радикально сокращались и снова росли на основе некоторых старых партий — этакое слуховое *пентименто*. Многие пьесы претерпели бесчисленные радикальные эволюции.

Необходимость была матерью изобретения; перкуссия могла родиться из чего угодно — в том числе из разных объектов, валявшихся в студии. Коробка из-под печенья и сковорода стали заменителями малого барабана; колонка Lesley и пластмассовая магнитола — не подающими особых надежд том-томами. Метрономные фоновые дорожки были сделаны при помощи барабанного секвенсора Linn LM-1, тогда только что изобретённого (вместе с последующими изделиями компании Linn он произвёл на свет одно из фирменных перкуссивных звучаний поп-музыки 80-х); потом на этой «подкладке» импровизировались более своеобразные партии перкуссии.

Покрашенная серой краской ударная установка, принадлежащая лос-анджелесской группе The Screamers, также применялась в процессе — но не «традиционным» способом, а в качестве создателя шума, «грохочущей доски», как называл её Ино. Иногда из установки убирали бас-барабан и меняли его на картонную коробку. «Моя роль была обозначена как «банки и бас-барабан»», — вспоминал Прери Принс, «но я играл на множестве разных вещей. Каждый из нас троих играл на пианино. Он [Ино] бросал в пианино монеты — получался такой звякающий звук. Это была одна из самых чудесных записей, в которых я принимал участие.»

Ещё одним неоценимым союзником оказался студийный звукорежиссёр Дэйв Джерден — при помощи его эквализаций и манипуляций такие невообразимые источники звука, как пепельницы, склеенные скотчем пластмассовые мусорные вёдра, абажуры, коробки от киноплёнки и куски паркета становились связными, полиритмичными звуковыми ландшафтами. Широко использовалась способность Бёрна к цепким, корявым гитарным партиям, в то время как у Ино проявились способности к мощным низким атакам на его японском безладовом басу Ansonia — это была дешёвая копия баса Gibson, по какой-то причуде купленная им ещё в 1977 г.; теперь оказалось, что у этого баса прекрасный богатый звук[106].

«Вокал» брался из радиопередач или переносился на плёнку с уже существующих пластинок — этот процесс рекодификации весьма напоминал альбом Хольгера Зукая *Movies*[107]. По примеру Зукая Ино тянуло к арабским голосам. В дополнение к своим коротковолновым записям, прошлым летом он совершил рискованную покупку — альбом *Music In The World Of Islam Vol. 1 (Human Voices/Lutes)* — изначально это была одна из частей 6-пластиночной коробки мусульманской музыки, выпущенной в 1976 г. эзотерическим лейблом Tangent. В сопроводительных комментариях на обложке Жан Дженкинс — этно-музыковед и работник лондонского музея Horniman — писал: «Человеческий голос является основой всей музыки в исламском мире. По сути дела, в некоторых частях этого мира это единственный существующий тип музыки.» С альбома Ино взял сделанную самим Дженкинсом запись призрачного сольного вокала ливанской горной певицы по имени Дуня Юсин, которая исполняла религиозную рапсодию "Abu Zeluf". Запредельный, назойливый голос Юсин был «пришит» к сдержанной пьесе-деконструкции "Regiment" (оставшейся от сеансов записи в RPM) — богатой фанк-разминке в среднем темпе, основанной на монолитном груве Криса Франца и Баста Джонса и

приправленной неистовыми гитарными легато-фигурами Роберта Фриппа (имя которого на пластинке не указано).

То, что на бумаге могло показаться несообразным сочетанием запада и востока, оказалось возвышенным, глубоко экзотическим сплавом — вокал как некий священный фимиам вздымался из выгребной ямы грязного, тряского фанка. Вокальные мольбы Юсин также были щедро разбросаны по движимой Минго Льюисом и Прери Принсом вещи "The Carrier" — она чем-то напоминала "In Dark Trees" с *Another Green World*, замедленную до размеренного шага, посыпанную гитарными гармониками и одержимую воздушными бедуинскими духами. Такой же разработке подвергся и альбом *Folkways* госпел-группы из Си-Айлендс, Джорджия The Moving Star Hall Singers — на нём были записаны мрачные спиричуэлс на местном «галла»-диалекте; теперь они украсили колдовским таинственным афроамериканским налётом беспокойно-перкуссивный ландшафт пьесы "Moonlight In Glory".

В наше время вставка существующего «найденного» вокала в аккомпанемент — это простая задача цифрового сэмплирования и несложного компьютерного редактирования; есть даже устоявшийся музыкальный жанр, посвящённый подобной деятельности — «пландерфоника». Но в 1980 г. даже наисовременнейшие студии звукозаписи были зонами исключительно аналогового звучания, и совмещение двух разноплановых источников звука могло быть трудной и весьма неточной наукой. В студии Eldorado одновременно работали два магнитофона: на одном была фоновая дорожка, на другом — существующий вокал; точное размещение последнего на первой осуществлялось методом проб и ошибок. Однако Ино и Бёрн заметили, что даже если голос исполняется в несовместимом[108] метрическом размере или утоплен в совершенно не подлежащем устранению плёночном шуме, человеческое ухо естественным образом «компенсирует» это несоответствие, придавая нескладным сочетаниям непередаваемый «логический» смысл. Более того, случайные вокальные элементы могут вызывать любопытные эмоциональные реакции — временами создавалось пугающее ощущение, будто несвязные голоса откликаются на изгибы и перемены структуры музыки — несмотря на то, что составные её элементы были записаны за тысячи миль (а возможно, и за несколько десятилетий) друг от друга. «нашем поиске вокалистов мы склонялись к страстному исполнению», — объясняет Бёрн. «Естественные модуляции и размер страстного вокала изначально музыкальны — по крайней мере, так кажется».

Помимо почти алхимической действенности найденных

голосов, в их применении были и другие преимущества; Бёрн сейчас с готовностью признаёт это: «Таким образом решились потенциальные вопросы относительно того, кто должен быть певцом на той или иной песне. Мы подозревали, что тот из нас, кто поёт песню, возможно, будет восприниматься как её «автор». Сейчас подобные вопросы выглядят странно — на многих диджейских и электронных пластинках поют «гости», и никто уже не говорит, что это пластинка певца (хотя в некоторых случаях и имело бы смысл так сказать!). Если говорить обо всей этой достоверности, и о том, что певец считается автором (или, по крайней мере, сочинителем текста) и поэтому эмоции и мысли, выраженные в словах, приписываются певцу, то мы перевернули эти представления с ног на голову — и не всем это понравилось.»

И в самом деле, изменение контекста существующих вокальных записей, сделанное Ино и Бёрном, вызвало разногласия среди критиков и оказалось юридически неоднозначным, но пока творческое возбуждение и горячий дух «сделать и пошло всё к чёрту» несли проект вперёд. Были и одобрения со стороны. Будучи в Лос-Анджелесе, Бёрн подружился с хореографом Тони Бэзил — бывшей танцовщицей The Lockers, до этого участвовавшей в фильме Элвиса Пресли *Viva Las Vegas* (а благодаря самой безжалостно дерзкой поп-сорокапятке 1982 года "Mickey", ещё и будущей поп-звездой). Бэзил послушала рабочий материал и сразу же поняла фанковые, танцевальные свойства этой музыки. Был разработан план, согласно которому вещи с альбома должны были быть использованы в телепрограмме с участием любимой Ино танцевальной труппы Electric Boogaloos, хореографической постановкой которой должна была заняться Бэзил. В конце концов проект был задушен телевизионной бюрократией, но вскоре Бёрну предстояло поработать с Бэзил на двух незабываемых, монополизировавших эфир MTV видеоклипах Talking Heads.

Появлялись и исчезали и другие рискованные контексты для записываемой пластинки — в том числе оригинальный «псевдоэтнологический» замысел; Ино и Бёрн даже попытались вновь заманить в свой проект Джона Хасселла. На завершающем этапе записи в Eldorado они послали ему грубый микс законченной пьесы под названием "A Secret Life" — это была навязчивая запинающаяся вещь, в которой на зудящий перкуссивный «подлесок» был наложен голос египетской поп-певицы Самиры Тьюфик, пропущенный через нервирующий эффект сдвига высоты звука, который нравился Хасселлу. «Примерно через месяц я получил плёнку назад, и это был какой-то североафриканский вокал на фоне петли баса и барабанов», — фыркнул трубач в

интервью Джейсону Гроссу в 1997 г. «был оскорблён. Это — совершенно очевидно — было не слишком деликатное присвоение моей работы… Мне показалось, что это очень неэтичный поступок, а то, что я не был удостоен даже упоминания — хотя бы в качестве вдохновляющего фактора — свидетельствует о тогдашнем уровне тестостерона в их студии… Из-за этого между нами не какое-то время произошёл разрыв.»

Хасселл также выразил своё неудовольствие в длинной обличительной речи, опубликованной в Interview Энди Уорхола. Однако ссора длилась недолго, и Ино впоследствии не раз участвовал в студийных альбомах Хасселла. Хасселл также выступил в эпизодической роли на следующей пластинке Talking Heads. В конце концов их дружба восстановилась настолько, что трубач стал крёстным отцом младших дочерей Ино. Сейчас Ино считает, что в Лос-Анджелесе они с Бёрном уже удалялись от откровенно хасселлообразных идей: «думал скорее понятиями Talking Heads, чем *Possible Musics* — не в малой степени потому, что мы с Дэвидом заинтересовались африканской музыкой и читали (помимо прочего) книгу Джона Миллера Черноффа *Африканский ритм и африканское чувство прекрасного*. Африканская барабанная музыка и воплощаемый в ней музыкальный подход казались нам символами социально-философской позиции, под впечатлением от которой мы тогда находились. В общих чертах эта позиция представляла собой сетевой (а не иерархический) подход к созданию музыки. Об этом я неоднократно говорил в своих лекциях в Англии и Америке на протяжении 70-х, а теперь настало время, чтобы всё это воплотилось в моей собственной работе.»

В конце марта Ино и Бёрн перебрались в Сан-Франциско — в частности потому, что Лос-Анджелес уже начал действовать им на нервы (Бёрн жил на Венис-Бич, который стал ему отвратителен из-за того, что «все только и делали, что целый день балдели на солнце, перебрасываясь дисками для игры в «Фрисби»…»), а ещё потому, что — по более поздним утверждениям Бёрна — «нам хотелось полюбоваться и другими экзотическими (для нас) местами Калифорнии…». Ино хотел распрощаться с Лос-Анджелесом не меньше; как он сказал, «я терпеть не мог этот город, и мне показалось, что единственное позитивное дело, которое я могу сделать — это отвергнуть его, чтобы иметь возможность сказать: «Я не имею с ним ничего общего.»»[109]

Дальнейшие запись, радиоворовство и микширование происходили в середине апреля в студии Different Fur в сан-францисском районе Мишн — в своё время там записывали свои сорокапятки Devo. Экспериментальный напор не ослабевал.

Помимо разнообразного вокала Ино попытался (безуспешно) трансплантировать с существующих пластинок инструментальные соло: «Мы пытались вставить соло флейты, но оно звучало очень обыкновенно — как будто кто-то ходит неподалёку, играя на флейте… Не было впечатления столкновения двух разных вещей и, разумеется, получающегося при этом трения.»

В Сан-Франциско тоже нашлись единомышленники-индивидуалисты. Одним из них был кинорежиссёр Брюс Коннор, который работал с Терри Райли и сделал эстетский рекламный видеоклип на сорокапятку Devo "Mongoloid". Его фильмы представляли собой коллажи из древних информационных правительственных съёмок, безумных научно-популярных фильмов и другого «найденного метража» — это был идеальный аналог новой музыки Ино и Бёрна. Впоследствии Коннор работал над созданием монохромных монтажных клипов для двух пьес из альбома: "America Is Waiting" и "Mea Culpa" (полные их версии можно найти на YouTube).

Когда работа подходила к завершению, возникло и уместно яркое название. *Моя жизнь в чаще призраков* — так назывался довольно малоизвестный, вышедший в 1954 г. роман нигерийского писателя Амоса Тутуолы — он упоминался в другой африканской литературе, которую читали Ино и Бёрн. В магически-реалистичном тексте Тутуолы, основанном на серии народных сказок племени Йоруба, рассказчик бежал из своей деревни в неизвестную лесную местность — не нанесённое на карту сверхъестественное царство, населённое вредными, светящимися аллегорическими духами. Книга уже давно не издавалась — правда, Ино удалось достать другой, более ранний и примерно на ту же тему роман Тутуолы — *Пьющий пальмовое вино*. Они с Бёрном даже работали над песней под названием «Друзья Амоса Тутуолы», которая так и не была закончена. Несмотря на то, что ни Ино, ни Бёрн никогда не читали *Мою жизнь в чаще призраков*, отзвуков названия книги им вполне хватило для заглавия альбома звуковой некромантии, подключавшегося к похожему параллельному царству, населённому беспокойными эфирными фантомами.

Образ для обложки альбома подвернулся столь же удачно, после того, как Ино однажды начал бездумно направлять свою видеокамеру на монитор, который при установке цветовых параметров вырабатывал ярко-абстрактную, самоотражающуюся петлю «обратной видеосвязи», которую можно было запечатлеть на «Полароид». «Асимметричные завихрения и изгибы», как называл их Ино, опять-таки отражали природу и методологию музыки. «Этот образ был и традиционный, и технологичный», —

заметил Бёрн в своих сетевых комментариях по поводу переиздания альбома в 2006 г. «На самом деле крайне низкотехнологичный, и, конечно, такого никак нельзя было ожидать от телевизора.» Видеомонитор также применялся для создания полуабстрактных поларoидных портретов Бёрна и Ино, которые были предназначены для вкладки, но так никогда и не использованы.

Когда альбом был закончен, перед Warners встала задача авторизации прав на воспроизведение разнообразных присвоенных вокальных партий. Сейчас это обычная процедура (в крупных компаниях грамзаписи и музыкальных издательствах есть целые отделы, занимающиеся единственно урегулированием вопросов с сэмплами), но в 1980 г. это была целина. Оказалось, что на это требуется много времени, а поскольку Бёрну было пора приниматься за четвёртый альбом Talking Heads, выпуск *My Life In The Bush Of Ghosts* был задержан. В конце мая задержка превратилась в полномасштабную отсрочку — несмотря на то, что уже были напечатаны обложки для пластинок.

Одним из крупных «заторов» в работе оказалась вещь под названием "Into The Spirit World". Ядром песни была запись, сделанная Ино из нью-йоркской телепередачи, в которой выступала знахарка-пятидесятница Катрин Кульман — она читала чувствительную библейскую проповедь о Лоте и ангелах. Управляющие делами Кульман возразили против использования проповеди, Ино же был в восторге от вещи. Ситуация зашла в тупик. В конце концов Ино был вынужден уступить и удалить из записи эту речь, заменив её леденящим радиоэкзорцизмом неустановленного священника («Вы слышите голоса? / Слышите? Значит, вы одержимы…»), который был записан в Нью-Йорке в сентябре. Проповедник звучал как разъярённый близнец мрачного радио-диджея 50-х Джайлса «Большого Боппера» Ричардсона. Песня получила новое название согласно объекту экзорцизма — "The Jezebel Spirit". Она была столь же тревожная, сколь безжалостно фанковая.

Ещё одна вещь, "Qu'ran" (Коран. — ПК), с полевой записью алжирских верующих, распевающих стихи из Корана (запись была взята с первой вещи на иновской пластинке *Music In The World Of Islam*), была исключена из всех экземпляров альбома, за исключением самого первого тиража, после того как EG (выпустившие пластинку в Англии) получили возражения от базирующегося в Британии Мирового Исламского Совета[110].

Весной 1980-го исламский фундаментализм был распространённой темой. Советские войска теперь оккупировали стратегически важный Афганистан — якобы для того, чтобы

поддержать финансируемое Москвой правительство, не справляющееся с повстанцами-муджахединами, а также для создания бастиона против всё более воинственного соседа — Ирана. Другую сверхдержаву бряцающая оружием персидская теократия беспокоила не меньше. Кризис с тегеранскими заложниками, начавшийся в ноябре прошлого года, когда 52 американских дипломата были захвачены в американском посольстве, достиг низшей точки 24 апреля, когда смелая американская военная миссия бесславно завершилась в иранской пустыне. Аномальная песчаная буря сбила три вертолёта Sea Stallion, привела к смерти восьми американских морских пехотинцев и разрушила планы затравленного президента Джимми Картера на переизбрание в ноябре 1980 г. — тем самым фактически став началом эры Рейгана.

Тот факт, что выход альбома был задержан бюрократическими неувязками, доставлял Ино скрытое облегчение. Он не был убеждён, что некоторые пьесы действительно «закончены»; и в самом деле, учитывая совершенно беспрецедентную природу рабочего материала, такие вещи было трудно оценить. Ему казалось, что нужно ещё немного поработать. Бёрн был несогласен — судя по всему, из практических соображений, учитывая его плотный график — но в конце концов Ино удалось сделать всё по-своему.

После четырёх месяцев напряжённой студийной деятельности Ино вернулся в приятное английское лето и на месяц повернулся спиной к музыке, скрывшись в величественном убежище под названием Эглингем-холл в нортумберлендской деревенской местности. Дом принадлежал некой Эйприл Поттс, которая в конце концов получила кредит на *Bush Of Ghosts* за свою запись сборища грачей в Эглингеме. Ино наложил их ледяное карканье на стремительные конги Стива Скейлса в абстрактном галопе в стиле «высший-свет-встречается-с-высокой-церковью» под названием "Help Me Somebody".

Прежде чем в конце июля уехать из Англии, отдохнувший и освежённый Ино дал аудиенцию Синтии Роуз из NME. Она написала, что 32-летний Ино выглядит «хорошо загоревшим и здоровым, как любой обитатель Сан-Диего», а также сделала далеко идущие выводы из заявленного Ино плана ещё до конца года уехать из Америки в Африку. Ино признавался, что этот континент соблазняет его двумя конкретными вещами: «африканской музыкой и чёрными женщинами, которых я встречал…» Последних он описал как «…людей, у которых никогда не было никаких сомнений по поводу того, что их бытие совершенно едино от головы до пят, что тут нет никакого

разделения, и их сексуальность — это продукт разума и тела, а не только разума и не только тела.»

Роуз противопоставила кипучий энтузиазм Ино и его праздничное отношение ко всему африканскому серой английской музыкальной сцене, в то время перегруженной группами и артистами — от Гэри Ньюмена до Throbbing Gristle — которые были отягощены, как она выразилась, «под-иновскими концептуализмом и страстью к технологии». Ино, как будто желая обострить эту мысль, поставил несколько вещей (и потанцевал под них) из *Zombie*, заразительно ритмичного альбома Фела Рансом-Кути и Africa 70 («То есть это 70 жён этого везучего сукиного сына!» — ошибочно пошутил он; на самом деле группа была названа в честь года её основания; число жён в брачном гареме Фела было несколько более разумное — 47). «Может быть, мне удастся заставить англичан бросить их нововолновые пластинки и помчаться покупать Фела Рансом-Кути?» — оптимистично предположил Ино. «Это прекрасная музыка — я так от неё балдею; я могу работать под неё 24 часов в день. Она интересно сложна в ритмическом отношении; она идеально подходит для танцев, потому что там пустоты в правильных местах… Ты слушаешь это и не можешь избавиться от мысли: «А что у нас? Грёбаный Jam!»»

Ещё находясь в коварном Альбионе, Ино встретился с Расселлом Миллсом, который был близок к завершению уже шестидесятой картины, вдохновлённой текстами песен Ино — этот проект он начал как часть своей дипломной работы в Королевском Колледже Искусств. «Окончив ККИ, я просто продолжил им заниматься», — объясняет Миллс. «Брайан пришёл на мою выпускную выставку, посмотрел на сделанное мной до тех пор, и предложил сотрудничество над более крупным проектом — книгой, в основе которой лежали бы его стихи и мои образы.»

Эта книга была завершена только через несколько лет дипломатических ходов и в конце концов была издана под заголовком *Более тёмный, чем акула* в 1986 г. Но к описываемому моменту Ино уже был серьёзно вовлечён в её создание. «Мы с Брайаном встречались или говорили по телефону о стихах, их происхождении, их корнях и возможных истолкованиях; по ходу дела я высказывал свои мысли о возможных направлениях образной стороны», — говорит Миллс. «Он дал мне совершенно свободный доступ к своим многочисленным и захватывающим записным книжкам.»

Тем временем Миллс показывал рабочие материалы нескольким издателям, однако долгое время книга — благодаря своему всеобъемлющему характеру — лишь отпугивала

уполномоченных редакторов. «Нам хотелось избежать жанровой классификации, т.к. книга была скорее причудливым конспектом наших интересов», — заявляет Миллс. «В ней речь шла о музыке — рок-музыке и экспериментальной; искусстве, дизайне, социологии, математике, синтетике, бультерьерах, сексе, Сэмюэле Беккете, погодных моделях, убийстве Джона Ф. Кеннеди, технологии студии звукозаписи и многом другом. Она была богата и разнообразна…»

Позже в 1980 г. вышел спецвыпуск ТВ-программы *Arena* (разумеется, с её фирменной заставкой из "Another Green World") о Миллсе и Ино. Программа (продюсер Алан Йентоб, режиссёр Найджел Финч), несмотря на название «Раздвоение», в основном была посвящена Миллсу и его картинам. «Речь там шла о нашей совместной с Ино работе, но ни одного кадра с Брайаном там не было, потому что во время съёмок он был в Нью-Йорке», — подтверждает Миллс. «Правда, там было несколько постановочных телефонных разговоров между нами, но съёмочная группа «Арены» их порезала — причём вырезались обычно самые интересные куски. Помню, что в одном из наших затянувшихся разговоров мы перескакивали с его работы с Talking Heads к сопоставлению состояния дел в искусстве и тогдашнем футболе — во время Стэнли Мэтьюза…»

Хотя теперь все метафорические дороги вели в Африку, следующей остановкой странствующего Ино оказались Багамы и знакомая обстановка студии Compass Point. Он вернулся в согретый солнцем Нью-Провиденс на «рабочий праздник» — поиграть со своими друзьями Talking Heads, пока они записывали фоновые дорожки для своего нового альбома. Группа работала без продюсера и до записи не имела готовых песен. Тем не менее альбом, который получил рабочее название *Melody Attack*, двигался сам собой. Теперь уже все участники группы слушали африканскую музыку[111].

Вместо обычных аккордных прогрессий они записывали длинные, восторженные фанк-джемы — мощнейшие Фела-образные грувы, построенные на единственном аккорде. Это была "I Zimbra" в кубе, и одновременно энергичная, прогрессивная адаптация эстетики *Bush Of Ghosts*. До своего прибытия в Compass Point Ино был уверен, что не хочет продюсировать ещё одну пластинку Talking Heads. Его мысли были заняты завершением *Bush Of Ghosts* и вероятным новым собственным альбомом — ещё более глубоким исследованием трансоподобного психоделического фанка. Это должен был быть альбом с заимствованиями из эйфорических африканских прецедентов; трансцендентальная музыка духов для безбожного Запада.

Однако услышав новую музыку Heads, он застыл на месте. Они уже прошли полпути.

Почти неизбежным образом Ино превратился из заинтересованного наблюдателя в фактического сопродюсера *Melody Attack*. Естественно, для записи получавшегося материала из Лондона был вызван Ретт Дэвис, и вскоре пьесы начали расцветать буйством мерцающих полиритмических паутинок и блестящими мелодическими символами. Для того, чтобы начать кое-какие новые вещи, был применён метод *Bush Of Ghosts*. На фоне крепкого барабанного грува в четырёх четвертях циклическим образом записывались два или три инструмента. Потом это редактировалось до состояния четырёх- или пятиминутной фоновой дорожки. После этого можно было начинать наложения. Теперь Ино молился на «переплетающиеся партии». «Вместо нескольких инструментов, играющих сложные пьесы», — объяснял он, — «у нас множество инструментов играют очень простые партии, которые сцепляются друг с другом и получается сложная вещь.» Идея музыки как огромной мозаики из переплетающихся ячеек фактически представляла собой вариант пуантилистских муаровых узоров Стива Райха (и даже, может быть, кивок в сторону «Игры жизни»)[112].

Ино хорошо запомнил урок, полученный им на чрезмерно плотных мультиинструментальных сеансах записи в Нью-Йорке прошлым летом. Можно наложить друг на друга кучу инструментов, но только если каждый из них придерживается отведённого ему места. Всё дело было в правильной подгонке. Говоря о наложениях, Ино любил цитировать слова кинорежиссёра-сюрреалиста Луиса Бунюэля — его универсальный принцип «каждый объект скрывает под собой другой объект». Еще в 1974 году на концертах Эйерса-Кейла-Нико-Ино он репетировал живую версию "Baby's On Fire", заставляя каждого музыканта выучить короткую музыкальную фразу, которую всегда можно было поменять местами с другой. Дэвид Бёрн объяснял, как эта процедура действовала на практике: «Любая исполняемая тобой партия должна подходить к другой партии — так, чтобы можно было закрыть глаза и что-то выбросить, что-то вставить. Получится резкая смена текстуры, но общий смысл — по крайней мере, мелодический — останется.»

Вначале все энергично взялись за работу. Роли музыкантов «размазывались», становились неясными. Музыка вырастала из радостного аврального потока. Даже безразличный английский эстрадный соул-певец (и постоянный житель Нассау) Роберт Палмер присоединился к группе, исполнив партию неистовой перкуссии. Вещам давались такие названия, как "Fela's Riff",

"Double Groove" и "Weird Guitar Riff Song". Все понемножку играли на бас-гитаре (в одной вещи было не менее пяти басовых дорожек, связанных в какой-то пульсирующей низкочастотной матрице) и на клавишах. Однако со временем Ино и Бёрн неизбежно начали злоупотреблять руководством, отдалив от себя Уимаут и Франца; Харрисон метался между двумя полярными лагерями. Бёрн вообще не был уверен в том, что они делают пластинку Talking Heads; вскоре всё начало походить на ещё один проект Ино/Бёрна. «Нас обоих очень возбуждал этот — как мы думали — новый стиль музыки, этот новый вид синтеза, которым мы занимались», — признаётся Бёрн. «Группе это тоже нравилось — но в то же самое время нам как-то казалось, что это «наша идея», или что-то в этом роде — и это, наверное, было плохо.»

Ино находился в блаженном неведении относительно внутренней политики группы, как признался Скотту Айлеру из Trouser Press в 1981 г.: «Все Говорящие Головы и я слушали африканские пластинки. Нельзя никого направить в таком направлении, в котором он уже не идёт; должен быть импульс, или ничего не получится. Мы с Дэвидом ясно изложили свой стиль работы — мы сказали: «Мы хотим работать именно так, и никак иначе» — но нельзя сказать, что эта идея была чужда всем остальным. Никто не сказал: «Господи, что это такое?»»

Тем не менее у Ино была своя задача — он формировал группу по своему собственному проекту. Было похоже на то, что в его распоряжении оказались Roxy Music с совершенно покорным Бёрном в роли Брайана Ферри. Ино с невиданным упорством шёл к психо-фанк-нирване, притом в бешеном темпе. Настолько бешеном, что Ретт Дэвис не смог за ним угнаться и через несколько дней бросил проект. У него была собственная продюсерская карьера, и он утверждал, что Ино записывается «слишком быстро» и получает неряшливые результаты. Тем временем Ино обнаружил, что намеренная строгость Дэвиса в вопросах размещения микрофонов и установки параметров пульта — т.е. те качества, которые в своё время он только приветствовал — является антитезой его вновь найденной спонтанности. Когда Дэвис ушёл, Ино день или два сам занимался звукорежиссурой, а потом позвонил Дэйву Джердену. Его рвение на лос-анджелесских сеансах записи для *Bush Of Ghosts* не было забыто, и он опять сыграл важную роль в придании связности импульсивной музыкальной неразберихе Ино и Бёрна.

Когда фоновые дорожки были близки к завершению, вся деятельность переместилась в студии Sigma Sound на 53-й улице и Бродвее; Нью-Йорк плавился от рекордных летних температур. Sire и Warners определённо бросало в пот при мысли о Talking

Heads. Подозрения Сеймура Стайна насчёт авангардных тенденций Ино ещё только предстояло развеять (ему следовало бы послушать последнюю гипотезу продюсера — с радостью принятую на веру Бёрном — о том, что наступающая видеореволюция «спишет в утиль» традиционное рок-турне). Стайн хотел, чтобы новый альбом Talking Heads вышел в свет к началу осеннего семестра в колледжах. Кроме того, он ожидал, что за этим последуют концертные выступления.

Сомнения Стайна удвоились бы, если бы он узнал, что Ино, вернувшись в грубую коммерческую «реальность» Манхэттена, пересмотрел своё отношение к *Melody Attack*. Он начал спрашивать себя — можно ли перевести музыку, которая так восхищала их в герметичном полу-раю Багамских островов, на язык современной рок-публики? Может быть, им всё-таки нужно вставить какие-нибудь аккордные перемены? Вопрос о вокале вообще ещё не рассматривался — а это был серьёзный вопрос. Моноаккордный аккомпанемент означал, что мелодии нужно вымучивать и накручивать на неизменно ладовые каркасы. Единственный способ, которым можно было добиться разделения между куплетом и припевом, состоял в эксплуатации модели «переплетающихся партий»: выбрасывание некой инструментальной секции на определённое число тактов и модификация вокальной линии в том же самом фрагменте; подражание духовой пунктуации в песнях Фела Кути; впуск и выпуск маленьких гитарных кусков, как делалось на пластинках ещё одной нигерийской музыкальной «величины» — любимого Бёрном звезды-колдуна Кинга Санни Аде.

От Бёрна не укрылись опасения Ино. Одно было совершенно ясно: этой новой музыке требовался абсолютно другой вокальный и текстовой подход — совсем не такой, как на предыдущих альбомах Talking Heads. И вновь Бёрн нашёл вдохновение в головокружительных метрах южных «Священных трясунов»: «После *Bush Of Ghosts* и после того, как я прослушал (а я видел их и слышал) стольких представителей евангелических и духовных церквей, это был как бы очевидный курс. Музыка, которую мы делали, была более экстатична, и словам нужно было отражать и подтверждать это — в них уже не могло быть так много тревоги, как раньше.»

Теперь Бёрн с увлечением углублялся в иновскую фонетическую «ономатопею». Сидя один на своём верхнем этаже с диктофоном и кассетой с записью фоновых дорожек, он подвывал им — позволяя ритму и пульсирующему метру музыки рукводить формой и звучанием слов. Это был некий светский вариант болтовни юродивого. Вокальный стиль претерпел и другие

влияния. Ино ставил Бёрну свой альбом речей бывших рабов *(Ex-Slaves)*, а кроме того, они вдвоём слушали политические выступления, свидетельские показания на Уотергейтском процессе и только-только появляющиеся хип-хоп-стилизации. В заразительно многоречивом фанк-тустепе "Crosseyed And Painless" Бёрн стянул один приём из песни Кёртиса Блоу "The Breaks" для своего прото-рэпа о «фактах» («Все факты приходят со своими точками зрения / Факты не делают того, что я от них хочу…»). В той же песне[113] Ино создал распевный рефрен на основе метеорологического заголовка в New York Post: «А жара всё продолжается…».

В других местах Бёрн пел в трио-хоре с Ино и бывшей «Леди Мармелад» из Labelle Ноной Хендрикс. Джерри Харрисон недавно продюсировал для неё демо-записи; ему казалось, что она выявила в Ино одно захватывающее, раскованное качество, о чём сказал биографу Talking Heads Дэйву Боуману: «Я услышал у Брайана голос, которого никогда не слышал раньше. На своих сольных пластинках Ино звучит очень по-английски. Но его очень возбуждала африканская музыка. С Хендрикс он получил возможность быть беспечным — беззаботным, и пел со страстью, которая могла бы стать для него хорошим предметом исследования.»[114]

Новое воодушевлённое блеяние Ино также было на переднем плане в песне, первоначально названной "Weird Guitar Riff Song". На короткое время получив название "Right Start", она в конце концов превратилась в "Once In A Lifetime" — вокал Бёрна на ней звучит наиболее явно по-евангелически. Правда, стихи там не принадлежат ни к какой «кафедре». Также нельзя сказать, что они родились легко. «У меня были какие-то слова, но они не действовали», — вспоминает Бёрн. «В припеве Брайан пел мелодию с какими-то бессмысленными слогами, и я попросил его сделать мне запись вещи с этим пением — а потом взял её домой.»

Смутно напоминающий "Take Me To The River" и "Water No Get Enemy" Фела Кути (11-минутный групповой пляс из прилично названного альбома последнего — *Expensive Shit* (1975)), экстатический госпел-подобный припев "Once In A Lifetime" (подчёркнутый крепким и очень заметным унисонным вокалом Ино) наводил на мысли о разоблачительном прозрении, укутанном в водно-крещенские образы («Пусть дни бегут мимо / Пусть вода не даст мне вырваться»). В стихах, однако, Бёрн нёсся по волнам образов скучных провинциальных городков с белыми частоколами и двусмысленно «проповедовал» — то ли о кризисе среднего возраста, то ли о прозрении («И, может быть, ты

скажешь себе / Это не мой красивый дом…»). Где-то глубоко, похороненный под плотными активными музыкальными течениями, ещё бился ключ «дикого гитарного риффа».

История запомнила *Remain In Light* (Бёрн отверг название *Melody Attack*, указав, что «мелодия» едва ли является главной особенностью пластинки) как «африканский альбом» Talking Heads, но, несмотря на то, что влияния Фела Кути, Кинга Санни Аде и афро-американской группы Parliament/Funkadelic действительно были ощутимы, там были и западные факторы. В одной унылой задумчивой вещи Бёрн пытался петь как недавно скончавшийся Ян Кёртис из Joy Division. Этот певец со зловещим голосом совершил самоубийство в мае, и всё лето статьи о несчастной манчестерской пост-панк-группе заполоняли музыкальную прессу. Бёрн, по его утверждениям, не слышал пластинок Joy Division, но задумал стихи и вокальный стиль, ориентируясь на бесчисленные описания в прессе. Если Бёрн действительно писал «вслепую», то его практически можно назвать ясновидцем. Песня, о которой идёт речь, называлась "The Overload"; она закрывала альбом, залитая пасмурными атмосферными звуками Ино; вокал Бёрна был убедительным изображением отчаянного монотонного гула Кёртиса, а текст песни был раздумьем о похожем на вакуум, лишённом центра обществе («…тихий развал / Удаление внутренностей»). Это был уже совсем не африканский холистический экстаз. Бёрн также утверждал, что когда он наконец услышал альбомы Joy Division, то был разочарован их сравнительной традиционностью.

Тем временем Ино всё ещё волновал фанк. Озабоченный тем, что альбому недостаёт характерной текстуры, он привлёк к работе перкуссиониста Хосе Росси, чтобы тот добавил ещё полиритмов, и басиста Баста «Черри» Джонса, который мог броско дёргать струны и играть слэпом (хотя, если судить по выходным данным, ни тот, ни другой не попали в окончательный микс). Тина Уимаут, бравшая у Джонса уроки высококлассной игры на басу, была совсем не довольна. Её также не радовали слухи о том, что пока она отсутствует в студии, Ино и Бёрн подменяют её басовые партии (по другим сведениям, однажды она пришла в студию после работы и подменила подменённое).

В конечном итоге Уимаут и Франц практически устранились от записи. Отношения миниатюрной басистки с Бёрном давно были непростыми — это были двусмысленные колебания между любовью и ненавистью. Похоже, особенно её раздражала всё более герметическая монополия Ино/Бёрна. «К тому времени, как закончилась их совместная трёхмесячная работа, они уже даже одевались одинаково», — таково было её печально известное

замечание в интервью британскому журналу The Face. «Они похожи на двух 14-летних мальчиков, пытающихся произвести друг на друга впечатление». Она заметила, что Ино и Бёрн начали носить обувь одной фирмы и курить одинаковые сигареты (Triumph, где на пачке стоит надпись "good taste"). Она заглянула и на несколько десятилетий вперёд, вообразив дряхлых стариков Бёрна, Ино и Дэвида Боуи, живущих вместе в не-таком-уж-великолепном уединении («им будет о чём поговорить друг с другом…»).

Уимаут была занята чем-то другим, когда в начале августа Ино, Бёрн и Харрисон взяли короткий «рабочий отпуск» и попали на концерт Адриана Белью в нью-йоркском зале Irving Plaza. Все трое были ошеломлены блестящим выступлением неотёсаного очкастого гитариста — он растягивал, перекашивал и рвал на части ноты, превращая их в бесчисленные абстракции, от которых просто отваливалась челюсть, а также имитировал любые звуки — от трубящих слонов до лучевых пушек, пропуская их через непостижимые каналы своего «Фендера Стратокастера» и гитарного синтезатора Roland GR30. После концерта Ино «схватил Белью за шиворот» и спросил, не сможет ли он завтра утром принести свою аппаратуру в Sigma Sound. Белью ответил, что постарается.

Когда Ино поставил ему фоновые дорожки *Melody Attack*, настала очередь Белью поражаться. Он видел Talking Heads в их раннем воплощении и не получил особого впечатления, но глубоко уважал иновский подход к делу по записи *Lodger;* он почувствовал, что этот новый материал мало того, что несёт новаторский штамп продюсера, но и сам по себе музыкально захватывающий. Ино попросил Белью установить свою аппаратуру и прогнал бестиарий его звуков через фоновую дорожку, которую они называли "Fela's Riff" и которой вскоре предстояло получить имя "The Great Curve". Поначалу Белью накрыл всё дикой паутиной нот — это звучало похоже на страдающего эпилепсией Роберта Фриппа. Потом он как следует раскочегарил Roland. Музыка засияла совсем по-другому. Контраст между его диким образом импровизированными металлическими искажениями и миллиметровыми полиметрами фоновой дорожки был разителен, но странно приемлем. Ино попросил Белью сыграть «самые низкие ноты, а потом забраться на гитаре как только можно выше». Время от времени Белью нажимал кнопку приглушения на своей педальной доске, полностью убирая гитару. В эти пустые промежутки Бёрн потом вставил слова из того, что он прочитал об обожествлении женщин в племени Йоруба (в том числе и самую ярко чувственную строчку на всём альбоме: «мир движется

вперёд на женских бёдрах»). Это и была оконченная «аранжировка».

Самые явно «африканские» стихи Бёрн приберёг для "Listening Wind" — тропической модификации "Life During Wartime", спетой от лица находящегося в тихом отчаянии туземного террориста, наблюдающего за тем, как древнюю традицию раздавливают плакаты "Coca-Cola". «Ветер в моём сердце, пыль в моих волосах прогонит их прочь», — нараспев произносил Бёрн на фоне мрачного амбиентного кружения, пропитанного созданной Ино электронной трескотнёй тропических лесов.

Джон Хасселл также был приглашён работать над песней "Houses In Motion" — с названием, явно украденным из книги Роберта Фарриса Томпсона *Африканское искусство в движении*. Между ним и Ино уже было достигнуто сближение. Кроме того, Хасселл до сих пор был перебивающимся случайными заработками композитором из Сохо, «старающимся вовремя платить за квартиру». В "Houses In Motion" нашлось место не только для скрупулёзных духовых аранжировок Хасселла, украсивших переменчивые, движимые клавинетом стихи, но и для двух роскошных каллиграфических соло, поднявших его манеру «муэдзин плюс Майлс Дэвис» на новые экзотические высоты. После записи, в порыве возрождённого дружелюбия, Хасселл пошёл вместе с Ино и Бёрном на карнавал в Бруклин — там Бёрна ограбили.

Альбом был завершён в конце августа, хотя его ещё нужно было микшировать; Warner Brothers сходили с ума в ожидании мастер-лент. Чтобы сэкономить время, Ино и Харрисон остались в Sigma Sound, чтобы довести до ума половину вещей, а Бёрн с Дэйвом Джерденом вернулись в Eldorado, чтобы смикшировать остальные. Настоятельное требование Бёрна сменить название альбома означало, что первоначальное оформление, сделанное Тиной Уимаут, с боевым порядком американских истребителей Avenger над Гималаями, было уже не нужно. Тогда они с Францем при помощи хитрого заговора проникли в разрастающийся таинственный компьютерный отдел Массачусетского Технологического Института в Бостоне, и там создали нечто неслыханное в искусстве оформления обложек 80-х годов — образы, порождённые компьютером. По сути дела это были передние виды голов участников группы (минус Ино) с наложением жёстких красных цифровых помех — что-то вроде первобытных масок техно-века. То, что заняло бы пять минут на современном персональном компьютере, потребовало неделю работы громадной ЭВМ института — обычно эта машина была зарезервирована для военных нужд. Тем временем Бёрн и Ино

провели зондаж нью-йоркской дизайнерской компании M & Co., которая в своё время выдвигала идеи относительно обложки *Bush Of Ghosts* (отвергнутые Ино). Теперь они предлагали сделать тиснёный конверт — например, из велюра. Возникли затруднения. В конце концов, Уимаут и Франц «выиграли конкурс», а M & Co. было поручено разработать шрифты. Образы из МТИ украсили переднюю сторону обложки, а оригинальный дизайн с самолётами — заднюю.

Когда были закончены вкладыши к обложке, возникли дальнейшие — не очень дружелюбные — разногласия. Вначале Ино хотел, чтобы альбом был аккредитован «Talking Heads и Брайану Ино». Уимаут, Франц и Харрисон возражали против этого, но согласились на то, чтобы под песнями стояли имена всех пятерых главных участников — в алфавитном порядке. Когда в сентябре вкладки пришли из типографии, кредиты выглядели совсем иначе: «Все песни — Дэвид Бёрн, Брайан Ино, Talking Heads». Ещё более запутывало дела то, что на запечатанных пластинках были наклейки, согласно которым все песни приписывались «Дэвиду Бёрну и Брайану Ино» (за исключением "Houses In Motion" и "The Overload" — «Бёрн/Ино/Харрисон»). Позже Тина Уимаут утверждала, что Ино подкупил M & Co. «Мы подняли скандал по этому поводу», — признавалась она в Trouser Press, — «и Дэвид взял на себя вину. Примерно через два года я выяснила, что это Ино толкнул его на это.»

К следующей весне у Ино появилось больше сочувствия к позиции Уимаут и он, выражая раскаяние, попытался объяснить журналисту Sounds Сэнди Робертсону иерархический ералаш, омрачивший создание альбома: «Настоящая проблема во всех этих вопросах происходит от темы «официального признания». Это звучит глупо и по-детски, но тут всё дело в том, кому досталось больше внимания. Группе кажется — и я, собственно, согласен с ними — что нам с Дэвидом достался несоответствующий реальному положению дел объём внимания. Всё больше и больше пишется о том, что их вроде бы и вообще не было в студии — что на самом деле совсем не так.»

Распределение гонораров было столь же проблемным делом, т.к. обычное композиционное практическое правило (50 % автору текстов, 50 % автору музыки) было трудно применить к музыке, изначально созданной группой, к продукту коллекивной воли. Часто бывало так, что критически важное начало песни, ключевой рифф или барабанный грув не входили в окончательный микс. Количественный учёт композиционной «ценности» таких мимолётных импровизационных вкладов был щекотливым делом. Ино, никогда не уклонявшийся от применения математической

системы, вместе с главным специалистом по гонорарам на EG Антеей Норман-Тейлор попытался решить проблему при помощи искусной схемы расчёта гонораров. «Возьмём некую конкретную песню», — объяснял Ино в 1982 г. в журнале Modern Recording And Music относительно *Remain In Light,* — «Я говорил, как я оцениваю относительный вклад четырёх других участников, исходя из ста процентов. Итак, этому 25, этому 3,5, этому — столько-то, чтобы в сумме получилось 100 %. Я выносил суждение относительно сочинения этой пьесы, как если бы я не имел к ней никакого отношения. Я просто определял их доли. Такую операцию проделал каждый участник группы. Когда мы всё просуммировали, получилось численное выражение мнения всех членов группы относительно того, что сделал тот или иной участник — за исключением его самого.»

Remain In Light вышел в октябре 1980 г. Он был воспринят одновременно и как великое культурное событие, и как энергичная арт-поп-пластинка. В частности, это было из-за того, что Бёрн заменил традиционный пресс-релиз статьёй об африканской музыке («Эта пластинка является продуктом студийной работы и интереса к африканским ритмам и эстетическим чувствам», — сухо говорилось в ней), в которой присутствовал даже список рекомендуемого чтения. Всё это раздражало прочих Голов, которые не имели особого понятия о том, что участвовали в великом антропологическом исследовательском проекте, каковое впечатление теперь задним числом создавали Бёрн и Ино. «Я в жизни не ударил по африканскому барабану», — по слухам, говорил умеренно раздражённый Крис Франц.

Пресс-рецензии по обе стороны Атлантики были, однако, почти единодушно лестными и, разумеется, наполненными упоминаниями как о африканском «обращении» Ино и Бёрна, так и об отложенном (а теперь получившем почти мистический статус) альбоме *Bush Of Ghosts*. В типичной рецензии в Creem Митчелл Коэн назвал *Remain In Light* «умственной музыкой тела», а Макс Белл из NME поместил альбом в большой экваториальный круг: «В последнее время движение «Назад в Африку» поднимало голову из самых разнообразных позиций — в духовном Раста-путешествии к корням, а теперь и в более весело окрашенных фолк-произведениях типа совместной работы Брайана Ино и Дэвида Бёрна *My Life In The Bush Of Ghosts* и нового альбома Talking Heads — *Remain In Light.»*

«Remain In Light — это, как и все альбомы Talking Heads — расширение их прошлого с добавкой чего-то нового», — утверждал Сэнди Робертсон в Sounds, после чего перешёл к

неумеренным похвалам по адресу "Once In A Lifetime", которая «разжигает аппетит к грядущей афро-психоделической пластинке Ино/Бёрна, а также вполне могла бы стать хитовой сорокапяткой, которую будет напевать ваша мама.»

Естественно, альбом пробился в Top 30 и в Англии, и в Америке. Warners даже профинансировали гастроли нового — расширенного — состава Talking Heads. Группу дополнили Адриан Белью, Нона Хендрикс, Баста «Черри» Джонс и Берни Уоррелл из Parliament/Funkadelic. Для воспроизведения богатых перспектив нового альбома потребовался нонет, зато теперь они могли сыграть даже достоверно переданный вариант "Drugs". Ино ошибся — рок-гастроли не собирались капитулировать перед могучим экраном MTV, хотя то, что представили публике многорукие и многорасовые Talking Heads, едва ли было роком — в каком бы то ни было принятом смысле. Правда, их живые выступления широко прославлялись за неудержимую, почти племенную атмосферу. Франц, Харрисон и в особенности Уимаут (часто игравшая на клавишах или перкусии, пока с нижней частью аудиоспектра управлялся Баста Джонс), похоже, были формально отнесены к «рядовому составу».

Насколько гиперболичны и пространны были пресс-отклики на *Remain In Light*, настолько же широко распространились и сведения о недоразумениях по поводу авторства и внутреннем антагонизме в рядах Talking Heads — причём Ино обычно идентифицировался как «песок в устрице», если не главный виновник всей этой ситуации. Выстирав на публике своё грязное бельё, Talking Heads не записывались вместе в течение следующих трёх лет — и уже никогда с Ино. Тем временем Уимаут и Франц запустили свой весёлое предприятие Tom Tom Club (их дебютный альбом на тот момент по выручке превзошёл любой альбом Talking Heads), тогда как Бёрн и Харрисон оба стали делать достойные, имеющие художественную ценность — хотя едва ли сногсшибательные — сольные альбомы.

Изучая события, которые разворачивались по ту сторону Атлантики, Колин Ньюмен из Wire усваивал полезный урок о продюсере Брайне Ино: «В начале 80-х были разговоры о совместной работе Wire с Брайаном. Я был против этого по одной причине — я не хотел, чтобы с нами случилось то же, что с Talking Heads. Хотя, если бы мы работали с Брайаном, я, наверное, был бы на месте Дэвида Бёрна — а вот другие участники группы чувствовали бы себя уволенными.»

Недрогнувшие Ино и Бёрн в конце сентября вернулись в студию и наконец сделали необходимые изменения в спорных вещах *My Life In The Bush Of Ghosts*. Теперь Ино имел возможность

отполировать и многие другие песни по своему вкусу. Как намекает Ньюмен, Ино стал в студии неукротимым духом. Как он ни любил сотрудничать с другими, в конечном итоге ничто не внушало ему большего доверия, чем своё собственное суждение. Ему даже казалось, что повсеместно одобренный *Remain In Light* мог бы быть лучше. «Думаю, я мог бы более полно исследовать эту замысловатую песенную форму, которую я только начал осваивать», — поведал он журналисту Rolling Stone Курту Лодеру в 1981 г. «Но мне неудобно узурпировать композиционную роль сильнее, чем я уже сделал. Так что дальше я собираюсь расправить крылья в этом направлении.»

Каким бы любезным и миролюбивым ни бывал Ино иногда, в вопросах сотрудничества он мог быть бесстрастен. Когда Роберта Фриппа однажды спросили, что общего у него, Ино и Дэвида Боуи, он сказал следующее:

«Так же, как алмаз имеет много граней и при этом может быть очень полезным, мы тоже многогранны — мы можем блестеть, можем шикарно выглядеть, но можем и очень хорошо порезать.»

Биограф Talking Heads Дэйв Боуман приводит следующую оценку Ино-сотрудника, сделанную критиком Джоном Рокуэллом: «Вы можете работать вместе с ним и чуть ли не меняться одеждой, и вдруг — раз! Брайана уже нет.»

13. Блаженный

Я устраиваю своё существование с точки зрения того, как избежать космической скуки.

(Брайан Ино)

Будь ярким! Чувствуй себя правильно! Возьми Ино!

(Рекламный ролик фруктовых солей Ино)

К концу осени 1980 г. у Ино появился новый музыкальный «товарищ по играм» — бывший гитарист Richard Hell & The Voidoids Роберт Квайн. Уроженец Экрона, Огайо, Квайн был на шесть лет старше Ино — это был лысеющий, бородатый, мрачный бывший налоговый юрист, любивший европейскую литературу, фри-джаз, малоизвестный ду-уоп и Velvet Underground (чьи концерты в конце 60-х он посещал — и тайком записывал).

«Мы познакомились примерно в 1979-м, вскоре после того, как он ушёл из Voidoids и после того, как я в очередной раз 0потерял веру в большую часть работы, которую я сделал до того момента», — вспоминал Ино в 2004 г., в интервью Perfect Sound Forever. «Наша дружба началась и развилась на почве следующего: любви к прогулкам по Нью-Йорку и посещениям малоизвестных восточных ресторанов; склонности к музыке, которая была «на грани музыки»; убеждения, что Набоков был величайшим писателем XX века[115] и родственного чувства юмора. Потому что — несмотря на устрашающий внешний вид Роберта — на самом деле он был очень забавной, приятной и добродушной личностью, какую только можно себе представить.»

Ино и Квайн возились в студии почти весь конец 1980-го, но в результате не произвели на свет ничего особо существенного. Правда, Квайн стал доверенным слушателем и «повивальной бабкой» альбома *On Land* — последней части серии *Ambient* — над которым тогда работал Ино. Более того — именно Квайн познакомил Ино с продюсированной Тео Масеро пьесой Майлса Дэвиса "He Loved Him Madly" — длинным, медитативным воззванием к Дюку Эллингтону, чьё влияние на всё амбиентное Ино с радостью признавал («революционная продюсерская работа Тео Масеро на этой вещи, как мне казалось, имеет то

«просторное» качество, к которому я всегда стремился»)[116].

Впоследствии Квайн сыграл на альбоме Ино 1992 года *Nerve Net*, а также выступал в роли личного иновского «торговца» инструментами и эффектами — в частности, он порекомендовал ему Fenix Stratocaster (копия оригинального «Фендер-Страта» образца 50-х, выпущенная в начале 90-х), который до сих пор остаётся основным шестиструнным инструментом Ино.

В декабре истёк срок аренды минимально обставленной квартиры Ино на Лафайет-стрит, и он был временно вынужден переехать из оранжерейных условий даунтауна в «ужасное место на 61-й улице». После краткого и неудобного проживания в Мидтауне, он оставил причудливый мир хозяев и жильцов позади и в начале 1981 г. купил «большую квартиру на верхнем этаже на Бродвее-Бруме». Находясь всего на расстоянии квартала от Kitchen, она могла похвалиться прекрасным южным видом на финансовый сектор Уолл-стрита (особенно с покрытой АстроТорфом крыши) и была достаточно вместительна, чтобы создать в ней небольшую комнату без окон — запечатанную и звукоизолированную в стиле Гроув-парка — под мини-студию. Именно там был по большей части сделан *On Land*. Квартира на Брум-стрит была мастерской-штаб-квартирой Ино весь оставшийся срок его проживания в Нью-Йорке.

Перед переездом Ино позволил себе уже становившееся неким ритуалом в конце каждого года «бегство» за границу. Ранее в этом году он получил приглашение посетить Гану от министра культуры этой страны — его настойчивое проповедование африканской музыки не ускользнуло от внимания её родного континента. Ганцы давно приветствовали у себя артистов и музыкантов из развитого мира — как Джон Миллер Чернофф, так и Стив Райх изучали высоко-перкуссивную музыкальную культуру этой страны «из первых рук». Поездка Ино была по сути миссией доброй воли в Аккре — оживлённой столице Ганы на берегу Атлантики. Там он мог общаться с западноафриканским окружением, о котором он читал и на которое ссылался на протяжении последних полутора лет. С магнитофоном в руке, он был представлен многим ведущим музыкальным исполнителям и наблюдал за церемониями, на которых местных вождей носили на разукрашенных носилках под аккомпанемент корпуса африканских барабанщиков, рассказывающих племенную историю сложным, но всем понятным перкуссивным языком. Ино сделал странное, но, возможно, довольно проницательное наблюдение: он обнаружил в этом прямую параллель с английскими церковными звонарями: «…колоколоведы не считают, что они исполняют музыку. Если вам это нравится в

музыкальном смысле, то с их точки зрения это случайность.»

Кульминацией поездки стала «продюсерская работа» Ино для закалённой афро-бит-группы Edikanfo. В результате получился альбом *Pace Setters*, вышедший на EG в начале следующего года. В Западной Африке Edikanfo почитали как одну из самых мощных групп — их заразительный, основанный на духовых и раскрашенный клавишными звук выглядел близким родственником величественного нигерийского фанка Фела Кути. От Ино не требовалось много делать (к тому же студия в Аккре была весьма элементарной); альбом и так изобиловал превосходно отделанными, животрепещущими фанк-разминками типа "Nka Bom" и "Blinking Eyes", а также более пристойными, но не менее искусно аранжированными пьесами типа "Moonlight In Africa". По сути дела, всё, что ему нужно было сделать — это нажать кнопку «запись». На близком расстоянии сложная смесь полиритмов Edikanfo показалась Ино обескураживающе непривычной, но совершенно неотразимой. Как он признался позже, весь этот опыт был «угнетающим» — просто потому, что по сравнению с этим его собственные вдохновлённые Африкой эксперименты с Talking Heads казались «деревянными».

Пока Ино резвился на свободе в Гане, на входе в здание Dakota Building на нью-йоркской улице Сентрал-Парк-Уэст пуля, выпущенная из револьвера Charter Arms 38 калибра, принадлежавшего Марку Чапмену, оборвала жизнь Джона Леннона. Принимая во внимание это шокирующее, ошеломляющее событие и предстоящую инаугурацию избранного президентом республиканца Рональда Рейгана (с сопутствующими этому предчувствиями нового балансирования на грани Холодной войны и реакционной политики под стать той, что уже урезывала социальную ткань Великобритании), Ино можно было бы простить за задержку в солнечной Аккре. Однако, пока Рейганы выбирали занавески для Овального кабинета, Ино вернулся в страну лёгкого огнестрельного оружия, вступил во владение своей квартирой на Брум-стрит и немедленно погрузился в работу. Покидая в декабре Нью-Йорк, он ещё был под властью полиметров и духовного опьянения африканской музыкой. Однако время, проведённое в Гане, произвело на него неожиданное воздействие — он опять повернулся в сторону более созерцательных звуковых ландшафтов (тут ему могла бы придти на ум одна из самых ранних Непрямых Стратегий: «Не нужно стыдиться использовать свои собственные идеи»).

Кроме несомненного очарования Edikanfo, Аккра неожиданно открыла ему уши ещё кое на что: «Я взял с собой стереомикрофон и кассетник — для того, чтобы записывать туземную музыку и

речевые схемы», — рассказывал Ино в заметках на обложке *On Land*. «Однако иногда случалось так, что я вечерами сидел во внутреннем дворе с микрофоном, размещённым так, чтобы в него стекался широчайший «дренаж» звуков окружающего мира со всех направлений; потом я слушал запись в наушниках. Эта простая технологическая система дала тот эффект, что все несовместимые звуки слились в одну звуковую «раму»; они стали музыкой.»

Теперь Ино искал «способы создавать музыку с этим чувством связности и несвязности». В этом ему помогала "He Loved Him Madly", служившая мостом между афро-американским и более знакомым европейским экспериментом. То, что Ино поменял «неизведанную землю» психотропного фанка на знакомые ландшафты амбиента, многим казалось нарушением авангардного «долга». «Это было не менее интересно, но совершенно безопасно», — позднее выговаривал Джерри Харрисон. «Я согласен с Джерри в том, что в творчестве Talking Heads подразумевалось новое направление, но всё же нельзя сказать, что это я, как какой-то свенгали, «дал» им это направление», — размышляет Ино сегодня. «Что же касается того, что амбиент-музыка была «безопасным» выбором… ну, в то время так определённо не казалось!»

Ино считает, что дальнейшее исследование «африканского» курса было неизбежно связано с работой с Talking Heads — а эта дорога теперь была закрыта. Кроме того, он убеждённо настаивает, что всегда больше интересовался уникальными путями, чем аннексиями существующих музыкальных территорий: «Я не хотел узурпировать ту местность, в которой находились Фела, Parliament и все чёрные фанкстеры — если бы даже я думал, что это возможно (а я, конечно, так не думал)… Разумеется, к этому меня могла подтолкнуть работа с Боуи: он так блестяще работал со своей прекрасной чёрной ритм-секцией, и всё же создавал уникальную, новую и свою музыку.»

Наверное, некоторые рецензии на *My Life In The Bush Of Ghosts*, который наконец вышел в феврале 1981-го, тоже укололи Ино больше, чем бы ему хотелось. Поскольку с момента выхода *Remain In Light* прошло уже четыре месяца, и рассуждения о всём африканском начали терять свой первоначальный блеск, в *Bush Of Ghosts* неизбежно присутствовало качество «представления после Парада Лорд-мэра». Хотя он снискал от критиков немало «букетов», некоторые уже начаинали изучать скрытый смысл культурных «заимствований» Ино и Бёрна. По мнению Джона Парелеса из Rolling Stone, альбом поднимал «трудные вопросы контекста, манипуляции и культурного империализма». Особенно он набрасывался на "The Jezebel Spirit" с его случайным

«изложением» методов радио-экзорцизма: «Богохульство тут не причём — Бёрн и Ино опошлили это событие.» В раздражении, Парелес спрашивал, как бы «отреагировали Бёрн и Ино, если бы Дуня Юсин склеила вместе кусок из "Animals" и кусок из "The Paw Paw Negro Blowtorch", а потом добавила бы туда подходящий (по её мнению) аккомпанемент. Двусторонее ли движение в этой глобальной деревне?» Вердикт Майкела Гилмора в Los Angeles Times был столь же неоднозначен: «…на каждый яркий эксперимент там приходится несколько других, которые сводят идею коллажа к простому упражнению в хитроумных приёмах.»

Ино тут же дал отпор обвинениям в экспериментах «для видимости» и культурном грабеже: «Мы не пытались делать африканскую музыку. Мы пытались использовать кое-что из того, чему мы у неё научились, для создания нового варианта нашей собственной музыки», — отвечал он в Trouser Press.

Он вновь отбивал критические обвинения в интервью с Сэнди Робертсоном для Sounds; теперь в его словах появилась нота смирения (несомненно, вдохновлённая Edikanfo): «Критики почему-то думают, что белые люди должны играть белую музыку, а чёрные должны играть с чёрными… Я очень скромного мнения о своём понимании африканской музыки — я не мог и подумать, что это такая сложная и богатая область. Я бы сказал так: всё, что я делаю — это просто моё непонимание чёрной музыки.»[117]

Несмотря на всё это, *My Life In The Bush Of Ghosts* оказал неисчислимое влияние и на чёрных, и на белых музыкантов; его технические новшества не меньше его культурного скрытого смысла проникли в зарождающуюся сэмплинг-культуру и всё развивающийся хип-хоп; неявным образом он повлиял на бесчисленное множество музыкальных коллективов 80-х — от Public Enemy до Big Audio Dynamite[118].

Джона Хасселла никто не мазал кистью с надписью «культурный империализм», и он продолжал «тралить» «музыку мира» на пластинке *Dream Theory In Malaya* — втором выпуске финансируемой EG серии *Fourth World;* она была основана на прочитанном им антропологическом сообщении о неком малайзийском племени, которое поклонялось божествам, являвшимся людям ночью во сне. По наущению Ино, Хасселл записывался в студии Grant Avenue со звукорежиссёром Дэниелом Лануа. Старательно избегая своих предыдущих просчётов с разделом кредитов, Хасселл на этот раз сам был продюсером, а Ино пригласил только для того, чтобы тот добавил кое-какую схематичную перкуссию во время одного из своих регулярных визитов на ту сторону озера Онтарио.

В один из таких случаев Майкл Брук должен был встретить

Ино в аэропорту Торонто и доставить его в Гамильтон. В назначенный день Брук обнаружил, что не может воспользоваться машиной, и было решено, что он встретит Ино в аэропорту, и Брайан заплатит за прокат автомобиля. В этом плане был один недостаток: если прокат машины будет оформлен на его имя, то страдающий автофобией и не имеющий прав Ино должен был вывести машину со стоянки — по крайней мере до тех пор, пока она не скроется из вида прокатной конторы. Позже Брук с удовольствием изображал, как Ино, двигаясь как робот, делал неуклюжие кенгуруподобные попытки выехать на улицу. «К счастью, всё было настолько автоматизировано, что получилось не так плохо, как могло бы», — вспоминает Ино.

Позже в этом же году Ино оказался в более знакомой роли — опять в манхэттенской студии с Дэвидом Бёрном, Джерри Харрисоном и Адрианом Белью (а также с Джоном Миллером Черноффом и разнообразными членами расширенной труппы Talking Heads — кроме Криса Франца и Тины Уимаут, которые были заняты зачисткой хит-парадов своим Том-Том-Клубом). Бёрн записывал *The Catherine Wheel* — танцевальную партитуру для бродвейской постановки Туайлы Тарп. Немалая часть музыки стояла одной ногой на африканском ритме (главным образом благодаря перкуссии Черноффа), хотя на таких восторженных песнях, как "What A Day That Was" и "Big Blue Plymouth" Бёрн возвращался к до-иновскому стилю Talking Heads. Орбиты Бёрна и Ино теперь уже расходились по фазе, но в пластинке всё же нашлось время для многих иновских камей на басу, пианино, вибрафоне и «воплях» (на следующие четверть века это была его последняя «настоящая» работа с Бёрном).

Ещё одним важным занятием Ино в 1981 г. было видео. Более года галереи и выставки по всей Северной Америке записывались в очередь, чтобы показать его амбиентную видеопьесу *Two Fifth Avenue* и последовавшую за ней такую же уравновешенную и однообразную многомониторную работу *White Fence*. Эти «видеокартины», как называл их сам Ино («потому что если сказать «я делаю видео», люди подумают о новом видеоклипе Стинга или каком-нибудь скучном, поганом «Видео-Искусстве»), недавно были установлены на вокзале Grand Central, а в июне *White Fence* должен был демонстрироваться на *Алюминиевых Вечерах* — крупном праздновании десятилетия даунтаун-искусства и музыки в Международном Казино Bond's на Бродвее, которое после марафонского трёхнедельного пребывания только что освободили The Clash.

Ино недавно закончил очередную видеокартину с интригующим названием — *Ошибочные Воспоминания о*

Средневековом Манхэттене. Эта 47-минутная визуальная медитация вновь представляла тонкие нюансы окружающей среды центральной части Нью-Йорка — водокачки, архитектуру облаков, преобразование света на неумолимых каменных фасадах — и опять была сделана в вертикальном формате, т.е. для оптимального просмотра телевизор нужно было положить на правый бок. Название было вдохновлено прогулкой-откровением по Чайнатауну, которую Ино предпринял в первую солнечную субботу 1981 года. В следующем году он так вспоминал об этом в разговоре с журналистом Джином Калбахером: «В воздухе был запах горелого мяса. Там были какие-то гномы: один-два человека фантастического вида, каких можно встретить в Нью-Йорке. Слово «фантастический» я употребляю не в плохом смысле. На улицах люди продавали всякие вещи, и внезапно я подумал: «Это Средние Века». У меня внезапно появилось чувство, что я нахожусь в большом средневековом городе — процветающем, опасном, запутанном и странном средневековом городе… С тех пор Нью-Йорк мне просто ужасно нравится.»

Дальше были и другие видеопьесы — например, не требующая комментариев *К Северу от Брум* — но только *Ошибочные Воспоминания* в будущем «ездили с гастролями» по галереям Америки и Европы[119].

Для Ино его интроспективные видеопьесы были чем-то большим, чем телевизионные «обои» (появившиеся в начале 80-х в New Scientist сообщения об опытных плоских мониторах и «цифровых картинных рамах» возбуждали Ино и влекли его к телевидению; правда, ему пришлось подождать два десятка лет, прежде чем эти изобретения вышли на рынок). Он считал их атмосферным «фоном», конкретными визуальными окружениями, которые должны были создавать и поддерживать настроение приподнятого созерцания. Несмотря на их уравновешенность, он чувствовал, что его видеоработы вызывают невыразимо-мечтательную ностальгию, осторожно рисуют трогательный ландшафт воспоминаний. Одновременно всё это были аспекты амбиентной музыки, и теперь цели и результаты иновского аудио- и видеотворчества начали объединяться — настолько, что *Empty Landscapes* были и концептуальной структурой, и рабочим названием для текущей музыкальной работы, в конце концов получившей имя *Ambient 4: On Land*.

Своим происхождением альбом был обязан записям, сделанным по частям во время разнообразных рабочих сеансов в течение предыдущих трёх лет в самых разных студиях — от лондонской Basing Street до нью-йоркских Sigma Sound, RPM и Celestial Sounds и канадской Grant Avenue. На Брум-стрит эти

фрагменты были профильтрованы и преобразованы в новый музыкальный контекст: мрачный, робкий, похожий на трясину, он переводил восходящие небесные потоки *Music For Airports* на «уровень моря». Большинство звуков было создано собственной рукой Ино, хотя ранние музыкальные вклады Майкла Брука, Дэниела Лануа и Билла Ласвелла (а также его товарища по группе Material Майкла Байнхорна и гитариста Акселя Гроса) также просматривались сквозь журчащие, трепетные гулкие звуковые ландшафты.

Эти мягко-зловещие гудения (по словам Ино, «такие милые привидения») были вовсе не случайны; *On Land*, как и *Music For Airports*, был по сути концептуальным альбомом; звуки что-то *значили*. Ино начал очень целенаправленно приближаться к конкретным звуковым «защёлкам», вызывая в памяти образы своего саффолкского детства. Он утверждал, что во время затянувшейся записи альбома написал эссе в 25 тысяч слов — чисто для уяснения и кристаллизации своего отношения к музыке в общем. «Занимаясь этим, я начал получать гораздо более ясное представление о том, что я делаю — такого ясного понятия у меня ещё никогда не было в процессе создания пластинки», — признался он Кристин МакКенна в интервью Musician.

В рабочем процессе Ино теперь присутствовали такие приёмы, как «включение в микс ранее не слышанной плёнки, постоянная подача нового материала и перемикширование, извлечение и компостирование»; его фирменные синтетические тональности всё более уступали место «питательному бульону» *конкретной музыки* — тут были камешки, трущиеся о дерево, лязгающие цепи, коробки с гравием, вихревой свист пластмассовых труб, полевые записи далёких болотных лягушек, щебечущих птиц, цикад, а на "The Lost Day" — лёгкие касания щёткой по электропианино Fender Rhodes, играющие роль звякающего такелажа яхт на реке Дебен. Названия его песен теперь были психо-географически недвусмысленны: «Пункт Ящерица», «Фонарная топь», «Данвич-Бич, осень 1960»…

Фонарная Топь на самом деле была фосфоресцирующей трясиной в восточном Саффолке, которую Ино нашёл, внимательно рассматривая крупномасштабную карту своего родного графства. «Моё впечатление о ней происходит не от того, что я там был (хотя почти наверняка был), а от того, что я позже увидел её на карте и вообразил, что и где это могло бы быть», — размышлял он в пресс-релизе, приуроченном к выходу альбома. Также и место действия пьесы "Unfamiliar Wind (Leek Hills)" было «небольшим лесом (теперь он гораздо меньше, чем в моей молодости, и это не только эффект возраста и памяти),

находящимся между Вудбриджем и Мелтоном. Теперь от него уже мало что осталось, но когда-то он был довольно большим.»

Ино признаёт, что очень конкретные свойства окружавшей его в молодости местности — как и более общее психогеографическое чувство — были лейтмотивами немалой части его творчества: «Жизнь в северном полушарии даёт некий общий набор ощущений (это справедливо и для Норвегии, и для Бельгии, и для Англии): большие вариации продолжительности дня, бесконечные летние вечера, бесконечные зимние ночи — короче говоря, времена года с их постоянными напоминаниями о ходе времени имеют большое значение. Наверное, в своей музыке я часто пытался воссоздать это чувство широко раскрытых глаз — в окружении, которое одновременно было и знакомо, и ново, где было достаточно неизвестности, чтобы быть начеку, это сознание хода времени и перемен. Эти чувства всегда будут одновременно радостными и ностальгическими: но для меня интересные чувства — это сложные чувства, смешения горького и сладкого, знакомого и незнакомого, нового и старого.»

В своей характеристике Томаса Транстрёмера, великого шведского описателя метафорических пейзажей и создателя потусторонних мечтательных образов, очеркистка Джоанна Бэнкиер однажды писала: «В его творчестве есть целеустремлённый, настойчивый поиск древнего чистого восприятия, корни которого находятся в детстве. Это такое психическое состояние, в котором чувства более сильны, человек чувствует себя живым и находится в состоянии утерянного счастья.» Этими же словами вполне можно охарактеризовать амбиентное творчество Брайана Ино.

В то время как на большей части *On Land* Ино тянулся сквозь время за прустовским вкусом детства, в альбоме также были и другие, не столь очевидно личные очерки — как, например, беспокойная, испещрённая фортепьянными звуками "Tal Coat", явная дань уважения бретонскому пейзажисту-минималисту Тал-Коуту, смазанные и одновременно хорошо прорисованные образы которого были аналогичны настроению, преобладающему в альбоме. Среди других вещей выделялась дрожащая, смутно зловещая "Shadow" со вплетёнными нитями трубы Джона Хасселла — она непринуждённо пересаживала покой Восточной Англии в выжженную солнцем, залитую стрекотанием сверчков саванну.

Начиная ещё со времён до *Another Green World* важной частью сольной работы Ино была «пространственная» аранжировка записанной музыки, игра с иллюзорными текстурными качествами звука и эффектом перестройки инструментальных

иерархий. *On Land*, многим обязанный «заключённым в рамку» ночным звукам Западной Африки, медитациям Майлса Дэвиса и сумеречным воспоминаниям детства автора в устье реки, представлял, помимо всего прочего, апогей этих психоакустических «исследований»: «Там ландшафт перестал быть декорацией, на фоне которой происходило что-то ещё», сказал Ино по поводу *On Land*. «Наоборот, всё, что происходит — это часть пейзажа. Больше нёт чёткого разделения между фоном и передним планом.»

Чтобы подчеркнуть «энвиронментальный» характер музыки, Ино даже запатентовал трёхполосную акустическую систему, которая, как он считал, оптимально подходит для восприятия его обволакивающих звуковых ландшафтов. На *On Land* была помещена иллюстрация подходяще научного вида, с целью помочь слушателям со склонностью к технике («одна диаграмма стоит тысячи слов», — такова была часто повторяемая иновская мантра того периода). Новаторские средства распространения звука вообще были характерны для начала 80-х. Это была золотая пора дорогих высококачественных проигрывателей (с одной стороны) и «персональных стереосистем» (с другой). В самом конце 70-х на рынок был выпущен Sony Walkman (в США он поначалу назывался Soundabout); для Ино Walkman и высококлассная аудиоаппаратура имели общее качество — они «заставляли людей относиться к музыке как к среде, быть внутри музыки…»

Как бы для того, чтобы подчеркнуть, насколько далеко Ино за восемь лет своей сольной карьеры ушёл от рок-музыки в область звуков окружающей среды, EG начали распространять *Music For Airplay* — промоушн-альбом для радиостанций, на котором содержались многие из самых «доступных» вокальных песен из его раннего репертуара. Это, во всяком случае, было ненавязчивым напоминанием радиопродюсерам о существовании до-амбиентного и до-африканского Ино — артиста, музыка которого когда-то была достаточно традиционна, чтобы звучать на мэйнстримовых радиоволнах. В 1982 г. по радио нельзя было услышать амбиентную музыку (впрочем, как и в следующие десять лет).

В то время как критики продолжали относиться к амбиенту высокомерно, Ино находил поддержку в целом потоке тёплых личных откликов на его музыку. Как доказал альбом *Music For Airports*, эта музыка лучше всего справлялась с утилитарной ролью. *Ambient 1* начали ставить в клиниках и госпиталях, тем самым признав его глубоко успокаивающие, «бальзамные» свойства. Из чикагского центра для лечения аутизма у детей

сообщали, что *Discreet Music* оказалась эффективна при лечении бессонницы и психологического «ухода в себя»[120].

Когда *On Land* в апреле 1982-го вышел в свет, лишь немногие смелые критики были готовы правильно оценить его. На этой же неделе британская оперативная группа ВМФ отправилась на Фолклендские острова, готовая вступить в бой с аргентинскими захватчиками, 19 марта занявшими Мальвины — эта увертюра к показной пост-колониальной войне заслужила памятное название от аргентинского литературного волхва Хорхе Луиса Борхеса — он назвал её «борьбой двух лысых за расчёску». Иновская «эскапистская» муза вновь пришлась не ко времени в эпоху жёсткой глобальной realpolitik. Его друг Роберт Уайатт вскоре прокомментировал конфликт в Южной Атлантике в остром «протестном хите» сочинения Элвиса Костелло и Клайва Уинстенли "Shipbuilding", а Джон Кейл создал *Фолклендскую Сюиту*, положив элегические стихотворения Дилана Томаса на возвышенную хоральную музыку. В подобном климате солипсистские бессловесные и лишённые ритма очерки Ино вполне могли показаться анахронизмом, даже самопотаканием. И тем не менее у альбома нашлись поклонники. В The Face посчитали его «великолепным», а Линден Барбер из NME проявил великодушие и к альбому, и к общему абстрактному курсу Ино, назвав *Ambient 4* не только «определяющей пластинкой всей серии», но и «наверное, одним из самых прекрасных достижений Ино до сих пор.»

Выпуском *On Land* Ино закончил целую главу своей жизни — последний номер серии *Ambient* совпал с концом эпохи неистового выпуска пластинок и затуханием его всеядной сотруднической деятельности. Действительно, всякая «неразборчивость в связях» сошла с повестки дня, и он начал проводить всё больше времени дома за работой, чтением, размышлениями… Это ослабление активности частично объяснила его новая сожительница — уроженка Манхэттена Алекс Блэр (в свои 24 она была на десять лет моложе Ино). Казалось, времена, когда он оводом кружился по даунтауну, кончились. «У него социальная клаустрофобия», — заметила Блэр. «Он не любит сидеть и попусту трепаться. Ему нужно услышать что-нибудь такое, над чем можно было бы задуматься — пойти домой и поразмыслить в одиночестве.»

Блэр вместе с Робертом Квайном и компанией с Grant Avenue составила доверенный «внутренний круг» Ино. Именно их коллективная поддержка помогла ему закончить *On Land*. Роберт Квайн сам в своё время был глубоко скептично настроен к амбиентной музыке, но самые последние работы Ино всё же

снискали его расположение. «Мне казалось, что они с Робертом Фриппом просто включают свои машины, потом идут обедать, возвращаются, и люди называют их гениями…», — признался Квайн. «После *On Land* весь этот амбиент как-то привязался ко мне. Я даже уговаривал его выпустить *On Land* — ему хотелось многое оттуда выкинуть.»

В этот период на Брум-стрит зашёл журналист из People Артур Любоу. Он написал, что типичный день Ино образца 1982 года одновременно «…самопотворственный и монашеский. С маниакальной энергией он принимается за всё, что возбуждает его любопытство… На следующий день в своей полностью затемнённой студии он может капнуть на самодельный распылитель каплю ароматического масла и сосредоточиться на чувствах, которые в нём вызывает аромат.»

Парфюм был малоизвестным побочным увлечением Ино ещё с середины 60-х; с тех пор у него накопилось немало благовонных масел, добытых в пыльных испанских аптеках или сомнительных закоулках сан-францисского Чайнатауна. Сейчас у него была деревянная коробка, содержащая в себе 160 душистых склянок, чьи ароматы по экзотичности были под стать их яркой систематике: опопонакс, гелиотроп, иланг-иланг, тубероза, английская лилия, китайская корица… Ино смешивал эти вещества и вдыхал их ради стимуляции чувств подобно декаденту-эстету Де Эссенту из романа Жориса Карла Гюисманса *Против природы* — его презрение к буржуазному обществу было таково, что он укрывался в деревенском доме, где погружался в мультичувственные интоксикации — особенно обонятельные.

Ещё в 1977 г. Ино заявлял, что разрабатывает аромат-афродизиак для мужчин («На мне он во всяком случае работает», — хвастался он), и некоторое время пытался заинтересовать химический гигант Unilever некой эротической мазью: «…моя тайная амбиция — создать духи для чёрных женщин», — поведал он журналу Complete Music в 1982 г. (видимо, это был какой-то не-«монашеский» день). В более поздних интервью журналисты видели, как Ино замирает в экстазе от запаха свежей ветки лаванды.

Когда наш бывший торговец подержанной электроаппаратурой (и бывший член коммуны) не был поглощён эзотерической духовной жизнью, он был не прочь войти в мир спекулятивного капитализма. Недавно Ино начал посещать оздоровительный клуб, расположенный в одном здании на Уолл-стрит, через два квартала к югу от Брум-стрит. Близость к местным финансистам привела к заинтересованности в том, что делается за закрытыми дверями биржи. Ино решил поиграть на

фондовом рынке; он так рассказал об этом Дэйву Риммеру из The Face: «Я просто открыл счёт у одного брокера и начал покупать небольшие пакеты акций — иногда я слышал о чём-то от других и пробовал это, иногда сам проводил кое-какие исследования на основе материала, прочитанного в New Scientist или где-нибудь ещё. Это привлекательно для той части меня, которой нравится строить графики и т. д… стоило мне начать, как мне открылась гораздо более крупная картина функционирования большого капиталистического общества.»

На протяжении нескольких месяцев Ино регулярно выигрывал и — более часто — проигрывал небольшие суммы на американских биржах. Он заявлял, что это его единственный порок. «Однажды я заработал $4000 за двадцать минут», — сказал он как-то раз; но наверняка гораздо большие суммы пропали навсегда.

В конце 1982-го Ино получил заказ от режиссёра-документалиста Эла Райнерта — ему предстояло написать музыку для сопровождения сделанных НАСА съёмок полётов космических кораблей «Аполлон». Райнерту понадобилось семь лет, чтобы полностью закончить свою хронику *От всего человечества* (фраза «Мы пришли с миром от всего человечества» была частью надписи на дощечке, оставленной на Луне первыми людьми, побывавшими там — Нилом Армстронгом и Баззом Олдрином), но предложение показалось Ино таким соблазнительным, что он принялся за работу почти сразу же. В начале 1983 г. он купил инструмент, который тогда был рыночной новинкой — Yamaha DX7, первый добившийся коммерческого успеха цифровой синтезатор. Ему предстояло стать вездесущей рабочей лошадкой студийного мастерства 80-х, а его монотембровые, преувеличенно резкие колокольные тоны остаются одной из самых узнаваемых визитных карточек дестяилетия. Ино стал одним из немногих музыкантов, полностью освоивших возможности заложенных в аппарат 32-х программируемых алгоритмов (большинство музыкантов нашли сложную операционную систему DX7 совершенно непостижимой) — и этот процесс начался во время записи *Apollo: Atmospheres & Soundtracks*, пластинки, вдохновлённой проектом Райнерта (кое-что из неё — вместе с другим материалом Ино — в конце концов вошло в долго вынашивавшийся фильм, наконец вышедший в свет в 1989 г.).

Альбом записывался в конце зимы 1983 года в Grant Avenue, вместе с Дэниелом Лануа и новым сотрудником — братом Брайана Роджером. Роджер Юджин Ино был на 11 лет моложе брата; недавно он закончил Колчестерский музыкальный

колледж, где изучал фортепьяно и эуфониум, тем самым продолжая семейную традицию владения странными оркестровыми инструментами (это свойство — как могут засвидетельствовать те, кто видел духовую секцию Portsmouth Sinfonia — как-то не коснулось его старшего брата).

До сих пор отношения Брайана с его братом были не очень близкими. Когда Брайан покинул дом, Роджеру было всего семь лет, а в то время, когда Роджер стал взрослым и начал свою собственную музыкальную карьеру, Брайан был в Америке. Сеансы записи в Канаде стали возможностью наверстать упущенное, а для Роджера — ещё и шансом проявить свой талант к мелодически возвышенному.

Одарённый мультиинструменталист с озорным, заразительным чувством юмора и студией в вудбриджском саду, которая носила невзрачное название «Сарай», Роджер Ино был расположен к атмосферной музыке не меньше брата, и вскоре начал свою собственную серию светлых инструментальных альбомов, одновременно работая музыкальным терапевтом. Несмотря на несомненные достоинства его пластинок, Роджеру часто приходилось прилагать усилия, чтобы уйти из тени славы своего брата[121].

Что касается Дэниела Лануа, то он вырос из любимого невозмутимого звукорежиссёра Ино в его избранного сотрудника и товарища по приключениям в области амбиентных звуковых скульптур. «В той увлечённости, с которой мы искали звуковые решения, которые никому не приходили в голову, определённо что-то было», — вспоминал Лануа в 2005 г., в интервью The Independent. Дальше он назвал работу Ино в Grant Avenue «… великой лабораторией, фантастическими экспериментами, давшими прекрасные результаты. Мы стали мастерами амбиентной музыки просто потому, что мы любили её и полностью ей отдавались.»

И братья Ино, и Лануа были зачарованы высадкой на Луну 1969 года и, раскрыв рты, смотрели (как и миллионы других) на зернистые монохромные кадры, на которых *Орёл* — лунный модуль «Аполлона 11» — высаживал призрачно выглядевших астронавтов на пыльную поверхность Моря Безмолвия. Однако Брайан Ино в своём типичном стиле думал, что репортаж мог бы быть и получше. Он вспоминал, что был разочарован «поверхностными, бесцветными» телекадрами; кроме того, ему казалось, что последующее освещение полётов «Аполлон» в передачах BBC было испорчено безжалостной техно-болтовнёй очкастого историка науки Джеймса Бёрка и жалкими фальшивками, сделанными декорационным отделом корпорации

(«… от этого всё предприятие выглядело как низкокачественный вариант сериала Star Trek», — жаловался Ино в заметках на обложке *Apollo)*.

От всего человечества производил совсем иное впечатление — он был тщательно составлен из тысяч футов съёмок НАСА и «переложен» острыми воспоминаниями астронавтов о том, как они плыли в небесах, и земля казалась им такой маленькой и незначительной, что свободно умещалась между пальцами. Ино хотел дополнить зачастую совершенно обалденные кадры НАСА музыкой, которая подчеркнула бы это чувство эмпирейского чуда. «Никто на звёздах не видит нашего одиночества», — пел он в песне "No One Receiving" в 1977 году; тот же самый дух наполнил и бессловесные величественные небесные атмосферы *Apollo* — это был подъём *С Земли* в пугающую красоту самого космоса. Это должна была быть музыка, соответствующая описанию лунного пейзажа, данному Баззом Олдрином: *«Великолепное запустение»*[122].

В то время как такие зловещие, глубоко атмосферные этюды, как "Under Stars" и "Stars" (по сути, гибриды одной и той же вещи) действительно были близкими родственниками тёмных геодезических дрейфов *On Land*, в других местах *Apollo* Ино возвращался к блаженным напевам и сочным гармоническим интервалам, последний раз появлявшимся на *Another Green World*. Возвышенно гимновая "An Ending (Ascent)" и бойкая экстатичная "Deep Blue Day" были одними из наиболее мелодически изысканных пьес, когда-либо записанных Ино (первая из них впоследствии стала общим местом телевизионных документальных фильмов, надёжной пьесой, которую включали всякий раз, когда требовалась имитация восторга). EG настолько высоко оценили "Deep Blue Day", что выпустили её сорокапяткой; на обратной стороне были хрустально-чистые гитарные ландшафты сочинённой Лануа вещи "Silver Morning".

Впоследствии "Deep Blue Day" обеспечила братьям Ино и Лануа немалый доход (авторство композиции принадлежало всем троим), попав в продававшийся миллионами экземпляров саундтрек хитового фильма Дэнни Бойла *Trainspotting* (1996). В этой пьесе Лануа играл на приличной, глубоко земной педал-стил-гитаре, а не совсем ожидаемое хонки-тонк-настроение возникло по предложению Ино — после того, как он прочитал, что астронавты «Аполлона» взяли с собой в космос кассеты с записями Бака Оуэнса и Мерла Хаггарда[123]. «Мне показалось, что это превосходная идея — люди в космосе включают музыку, принадлежащую совсем к другой области», — рассуждал Ино в 1998 г. в интервью Mojo, — «и в каком-то смысле представляют

себя ковбоями».

Самой приятной вещью из всех была "Always Returning" — благозвучная «конфетка», состоящая из циклических гитарных гармоник, трепещущих синтезаторов и величественных фортепьянных проходов Роджера Ино. Пьеса заняла видное место в законченном фильме *От всего человечества*. Задолго до этого она появилась — вместе с несколькими другими вещами с *Apollo*, главным образом в вариантах другой длины — на диске *Music For Films Vol. 2* (там были дальнейшие совместные работы Майкла Брука, Лануа и братьев Ино). Диск был частью антологии, выпущенной в честь десятилетия сольной карьеры Ино после Roxy Music — она была названа *Working Backwards 1983–1973*. Вместе со второй *Music For Films* коробка содержала все девять сольных альбомов Ино, вышедших до тех пор, а также эклектичную 12-дюймовую EP-шку, на которой были записаны "The Lion Sleeps Tonight", "Seven Deadly Finns" и кучка всяких непримечательных неизданных дублей. Получилось так, что коробка стала лебединой песней совместной работы Ино и лейбла EG.

EG недавно была поглощена без конца расширяющейся империей Virgin (которая дала продукции лейбла новое имя — "Editions EG"), и теперь распыляла свою энергию в широком спектре разнообразной деятельности. «EG стала менеджерской и издательской компанией — мы поменяли много шляп», — рассуждает Дэвид Энтховен, который на тот момент был заинтересованным (если не лишившимся иллюзий) наблюдателем. «Всё шло хорошо, пока я не ушёл — в 76-м или 77-м году — тогда они внезапно решились стать лейблом, они явно показались себе чем-то другим, чем были в действительности, т.е. крутой менеджерской компанией. Я развожу руками… но на самом деле, EG была прекрасной идеей, которая сбилась с пути.»

Служащая EG Антея Норман-Тейлор к тому моменту выросла из чиновника по гонорарам (на эту работу она попала главным образом потому, что «у меня были научные знания, так что с математикой проблем не было») в старательного директора компании и уважаемого музыкального менеджера. Но даже её к середине 1983-го вывела из себя политика EG — Антею давно мучило общее неаккуратное отношение компании к своим артистам и трудности, с которыми сталкивались при оплате такие люди, как Расселл Миллс и Петер Шмидт. Ино к тому времени тоже почувствовал себя на EG неуютно, несмотря на тот факт, что, по словам Энтховена, «Брайан Ино заработал для EG существенные суммы денег». Антее часто казалось, что она на стороне Ино сражается со стеной апатии: «На собраниях отношение к пластинкам Брайана сводилось к тому, что как бы от

них отделаться…»

К лету 1983-го Антея имела не только профессиональный интерес к благосостоянию Ино: они с Брайаном теперь были романтической парой. По словам Расселла Миллса, в их связи было что-то неизбежное: «Было очевидно, что у них с Брайаном очень хорошие отношения. Они были близки; у них были одинаковые амбиции в отношении музыки и карьеры Брайана. У нас с Антеей также сложились хорошие отношения, и мы часто встречались, шли куда-нибудь выпить и поговорить о музыке, культуре… К тому же у нас была общая склонность к пиву «Гиннесс» и сигаретам «Житан». В какой-то момент в наших разговорах мы обратились к вопросу о том, как бы им с Брайаном уйти с EG и основать некую новую форму управления делами артистов. Мы говорили о компании, которая бы давала творческим людям реальную возможность мечтать и осуществлять свои мечты; компании, в которой артист считался бы ключом к прогрессу, а не просто предметом потребления… Понятно, она очень нервничала по поводу своего столь смелого и неопробованного шага, каким был уход с надёжной работы.»

После отказа от нескольких потенциальных «крыш», (в том числе Virgin) осенью компания, о которой шла речь — Opal Ltd. — стала независимой реальностью и обосновалась в конторе на Харроу-роуд. Это была общая собственность Антеи и Брайана, и целью компании было быть (по словам Антеи) «тем же, чем EG, но без резких привычек». Впоследствии, на протяжении следующего десятилетия, эта менеджерская/издательская компания/лейбл выпустила в свет то, что Ино назвал «серией эклектичных, интересных, часто приятных и почти всегда не очень прибыльных пластинок». Среди ведущих артистов Opal были союзники Ино Дэниел Лануа, Гарольд Бадд, Майкл Брук, Джон Хасселл и Laraaji (своим стилистическим сходством эта команда навлекла на почтовый ящик Opal стабильный поток третьесортных «амбиентных» демозаписей). Этих записей было так много, что Расселлу Миллсу платили за то, что он прослушал и отверг несколько сотен таких произведений (совмещая это с живописью) [124].

В конце концов Ино в середине 1984 г. уехал из США. Его квартира на Брум-стрит недавно была ограблена. Манхэттен ещё не облагородился до полного окоченения. Пора было двигаться дальше. Поначалу он не хотел возвращаться в Лондон — место, где (раздражительно размышлял Ино) музыкальные критики считали, что «современная музыка должна быть наглой и «уличной», а если это не так, значит она сплошная дрянь и претензия…»[125]. Он раздумывал над тем, чтобы найти себе

место в Токио — он недавно посетил этот город во время экспозиции своих видеокартин в Музее Ла Форет в Аксаке, и он ему понравился. Наконец, он с некоторой неохотой вернул себе Лит-Мэншнс — последнее время домом владела его старая подруга, бывшая сотрудница Майка Олдфилда и певица Mellow Candle Клода Симондс, к которой дом перешёл от Джоан Харви. Какое-то время там жил и Гарольд Бадд, пока не нашёл себе жильё в Мэйда-Вэйл. Антея продолжала снимать квартиру в Роланд-Гарденс, Южный Кенсингтон.

Бадд участвовал в последнем проекте Ино перед его «блудным возвращением». Альбом *The Pearl*, записанный в Grant Avenue, был приписан Гарольду Бадду/Брайану Ино с Дэниелом Лануа. В этой (по словам Бадда) «традиционной, замкнутой записи» и к тому же более тщательно построенной, чем слепленный их кусков *Plateaux Of Mirror*, фортепьянные грёзы Бадда извлекались с изысканной, тончайшей деликатностью; иновские мимолётные обработки сообщали таким обезоруживающим вещам, как "Lost In The Humming Air" и "Still Return" нежные переливчатые оттенки.

В альбоме Ино *Thursday Afternoon* главенствовал «выдержанный» звуковой импрессионизм — это был непрерывный 61-минутный одноаккордный «стеклянный собор», записанный летом 1984 г. и вышедший в следующем году. Такая большая продолжительность стала возможна благодаря новому формату звукозаписи — компакт-диску, который к середине десятилетия (хотя он присутствовал на рынке ещё с 1982 года) начал «бросать перчатку» винилу. Музыка на *Thursday Afternoon* — мерцающая, дрожащая матрица подготовленного пианино и электроники, выполненная братьями Ино и Дэниелом Лануа — была сочинена и записана для сопровождения серии видеокартин. Заказанные компанией Sony Japan, разнообразным образом обработанные обнажённые этюды красивой миниатюрной брюнетки — актрисы/фотографа Кристин Аличино — были сняты в Сан-Франциско весной 1984-го. Съёмка проходила днём в четверг. Камера Ино останавливалась на объекте с той же медитативной отстранённостью, что характеризовала его более архитектурные видеокартины, и опять была сделана в вертикальном формате — т.е., говоря телевизуальным языком, для правильного восприятия мисс Аличино нужно было положить набок.

В 1984 г. Ино сам стал предметом портретной съёмки — он позировал для нескольких этюдов Тома Филлипса в обширном доме-студии последнего (он находился хоть и не в Гроув-Парке, но всё же недалеко от излюбленного места HUS). Филлипс тогда работал над замыслом телепрограммы *От Рафаэля до Ино*,

которая была основана на амбициозном, хоть и слегка натянутом представлении, что «нить ученичества можно проследить назад — от Франка Ауэрбаха, Бомберга, Сикерта и т.д., через малоизвестную французскую группу Peintres du Roy и Primaticcio до самого светлого Рафаэля. Таким образом, я обнаруживаю, что я сам — всего через какие-то двадцать ступеней — ученик Рафаэля. Брайан Ино — мой ученик… таким образом эта странная генеалогия доходит до 21-й ступени.»

Чтобы довести свою идею до общего сознания, Филлипс собирался изобразить свой предмет на фоне большого варианта *После Рафаэля* — картины, которую Ино «растащил по частям» для обложки *Another Green World* («Таким образом он, я и Рафаэль получим возможности провести аллюзии с другими художниками в этом списке»). Однако Ино всю осень работал в Ирландии, а потом стал всё больше времени проводить в Вудбридже, и Филлипсу так и не удалось нарисовать свой большой этюд. Как только была завершена фоновая картина, «Брайан опять исчез; он единственный натурщик, исчезнувший с нарисованного фона».

Ино использовал ещё один фрагмент картины Филлипса для обложки компакт-диска *Thursday Afternoon*, но во всех остальных отношениях исчез с орбиты своего наставника почти на целых двадцать лет (правда, у него была привычка внезапно появляться на открытиях выставок Филлипса в разных отдалённых местах). По иронии судьбы, недавно Филлипс и Ино опять стали соседями — они оба живут в буколической оксфордширской деревне неподалёку от Абингдона. «У Брайана хорошее место», — заявляет Филлипс. «Похоже, оно состоит из громадных ангаров размерами с Альберт-Холл… У него там есть пара хороших собеседников.»

Сегодня, на восьмом десятке, учтивый Филлипс говорит о деятельных наклонностях Ино с насмешливой весёлостью, считая их капризами «обдуваемого всеми ветрами Романтика… Если вам нужно поместить Брайана в какую-то категорию, то «Романтик» — это вполне хорошее слово. Конечно, трудно противиться ветру, если ты совсем облысел, но пусть будет так…»

Осенью 1984 года Брайана Ино ждало свидание с совсем другим разрядом «обдуваемого всеми ветрами Романтизма»; толчком к этому неправдоподобному свиданию послужил обходительный телефонный звонок от некого Лэрри Маллена-младшего — барабанщика гимновой дублинской рок-группы U2.

14. Что, собственно, произошло?

Идеи — это одно, а то, что происходит — совсем другое.

(Джон Кейдж)

Всегда старайся выделиться, но только по выходным.

(Ричард Рорти)

Звонок Лэрри Маллена-младшего, конечно, был совершенно неожиданным. В 1984 г., имея за плечами три студийных альбома и одну восхваляемую концертную запись, U2 сделали блестящую (хотя и вызывающую разногласия) карьеру и теперь стояли буквально на грани мегазвёздного рок-эшелона; в то же время — по крайней мере, на бумаге — они казались воплощением антитезы творческим идеалам Брайана Ино. Хотя гитарист Дэйв «Эдж» Эванс в своё время стянул пару приёмов у Тома Верлена из Television, а барабанный стиль Маллена представлял собой подобие клинической манеры, запатентованной Стивеном Моррисом из Joy Division/New Order, к середине 80-х U2 уже вытеснили остаточные пост-панковые «тики» своей маркой пронзительного, лозунгового, чуть ли не проповеднического рок-напора, особенно хорошо принимаемого в Средней Америке; гладкая велеречивая манера певца Пола «Боно Вокс» Хьюсона американцам тоже нравилась. Задорный фронтмен с пронзительным голосом, для которого рок-музыка была не столько искусством, сколько незыблемым орудием квазихристианского искупления и митингового пролетарского превосходства (по крайней мере, на первый взгляд), Боно выглядел так, как будто он специально был создан для того, чтобы разозлить Ино.

Однако Брайан Ино образца 1984 года был более расположен к музыке евангелического характера, чем можно было бы предположить. В своё время он, безусловно, слушал много госпел-музыки[126]. На него также оказала определённое влияние книга *Неизвестный Мастер*, написанная японским автором — директором Музея Народного Искусства в Токио Соецу Янаги. В книге неявным образом противопоставлялись присущий артисту «эгоизм» и удовлетворённая анонимность традиционных ремесленников — это смирение Ино уподоблял коллективному

идеалу госпел-музыки и — по какой-то весьма тонкой ассоциации — музыке Боно и U2: «U2 ближе всех в этом полушарии подошли к понятию соул-группы. Это люди, для которых очень важен духовный аспект их деятельности. С этой точки зрения мне показалось, что с этой группой, наверное, стоит поработать.»

К чести всех четверых участников U2 нужно сказать, что все осознавали происходящее у них «расползание миссии», т.е. их повидимому неумолимое скатывание в сверхсерьёзную самопародию стадионного рока. По высокопарным словам Боно, они чувствовали опасность стать «самой крутой группой со времён Led Zeppelin», и были готовы ниспровергнуть *старый режим* в лице надёжного, но едва ли склонного к новаторству Стива Лиллиуайта («рулевого» их предыдущих альбомов на Island) и взять более «художественного» продюсера с тогдашнего «левого поля». Ино был не первой пришедшей им на ум кандидатурой: они серьёзно думали о Конни Планке; называлось также имя Колина Ньюмена из Wire. Ньюмен недавно продюсировал ещё одну дублинскую группу — The Virgin Prunes — в которой на гитаре играл брат Эджа Дик Эванс. «Я свысока смотрел на U2 из-за всей этой их христианской чепухи», — вспоминает Ньюмен. «Как группа они не сильно меня возбуждали — они казались мне довольно-таки заурядными. Пластинку The Virgin Prunes было очень нелегко делать. Они постоянно приглашали на запись своих приятелей — в том числе участников U2 — а это значило, что о работе нечего и думать. Познакомиться с дублинской сценой было очень приятно, но влезать туда мне совсем не хотелось. Потом, когда к ним пришёл Брайан, я, помнится, подумал: «может быть, мне лучше было держать язык за зубами?» Я также отклонил предложение Spandau Ballet, но это другая история…»

Ино, как и Ньюмен, сначала хотел отвергнуть авансы U2, как рассказал Энди Гиллу из Mojo: «Когда они меня впервые попросили об этом, я не мог увидеть никакой связи между тем, что склонен делать я, и тем, чем тогда занимались они. Я сказал: «Я не знаю, что могу вам предложить — ведь если я соглашусь, то сильно изменю вашу музыку.» Боно — а он не лезет за словом в карман, будьте уверены — ответил: «Именно это нам и нужно — мы могли бы навечно остаться той же самой рок-н-ролльной группой, и у нас бы хорошо получилось, но мы хотим двинуться куда-нибудь ещё.»»

Ино, безусловно, старался как мог отделаться от них. «Меня больше интересует живопись. Я хочу создать ландшафт, на фоне которого будет действовать эта музыка», — сказал он Боно, на что тот ответил: «Вот как раз это нам и нужно.»

После продолжительного «ухаживания» Ино наконец соблазнился. Он согласился продюсировать пластинку U2, на условии, что Дэниелу Лануа будет позволено сопровождать его «в качестве страховки… если то, что я начну делать, окажется совершенно неприемлемым, я смогу мило раскланяться, а он продолжит…»

Лануа перспектива работы с U2 показалась гораздо более аппетитной; во время колебаний Ино он уговаривал его по крайней мере познакомиться с группой. «И вот, [Брайан] согласился на встречу», — вспоминал Лануа. «И разумеется, Боно, уговорил его… Я был восхищён.»

Ино был не одинок в своём скептицизме по поводу работы с U2: боссу Island Крису Блэкуэллу (который никогда не был самым страстным в мире фанатом Ино) всё это показалось на редкость плохой идеей. «Он думал, что я для этой работы совершенно не гожусь», — признавался Ино. «Ему казалось, что я превращу всё в арт-рок. Да я и сам думал, что, наверное, так и будет…»

В прочих местах новости о неправдоподобном контакте заставили заядлых инофилов поднять брови, хотя скептицизм вскоре уступил место интересу, как вспоминает старый наблюдатель Ино Джон Фокс: «Некоторые последствия этого объявления были интересны и предсказуемы. Крис Блэкуэлл делал всё, что мог, чтобы воспрепятствовать этому. Ему не нравились Ино и Roxy — он вообще презирал всё, что считал «художественным» — но я был доволен. Мои поздравления U2 за то, что они не отказались от своего решения.»

Фокс уже имел кое-какую частную информацию о союзе Ино/Ш: «Незадолго до этого я провёл краткий выходной на Озёрах с Рассом Миллсом, Антеей и некоторыми другими. На обратном пути она довольно настойчиво спрашивала нас — какие, по нашему мнению, новые группы подают наибольшие надежды… Мы оба сказали — U2. Я поинтересовался, почему это её так интересует. Когда мы услышали о том, что Брайан начал с ними работать, я понял — либо U2 тогда уже связались с ним, либо она осторожно искала к ним подход. По рассказу самого Ино, он сначала, как обычно, говорил, что не знает, найдётся ли у него время, но потом, конечно, согласился. Но я думаю, что Антея — как обычно — тихо и эффективно работала за «кулисами». Антея — искусная и умная женщина, сыгравшая огромную (хотя главным образом невидимую) роль в создании и разработке образа Ино.»

Расселл Миллс вспоминает, что его первоначальная неуверенность по отношению к союзу с U2 быстро рассеялась: «Сначала я был озадачен, но вскоре мне это показалось

абсолютно осмысленным; для обоих сторон это был путь вперёд. Учитывая работу Брайана с Talking Heads — как он превратил их из сырой и довольно незначительной панк-группы в великих и крайне влиятельных международных звёзд, казалось, что история может повториться…»

Настроение Криса Блэкуэлла также изменилось к лучшему — он в конце концов санкционировал контракт, с условием, что Лануа будет играть роль ассистента, уравновешивающего эзотерические порывы Ино. Запись должна была начаться в конце весны в шикарных окрестностях Замка Слейн, расположенного к северу от Дублина в цветущей местности графства Миз неподалёку от реки Бойн.

Лануа занимался рутинными деталями записи, а основная роль Ино на альбоме, которому Боно дал помпезное название *The Unforgettable Fire*, заключалась — по его собственным словам — в «ворчании». Присутствие Лануа дало Ино возможность «быть обычной сволочью — я мог сидеть и говорить: «Ммм, мне это не нравится»… Мои типичные ворчания были такие: «Мне не кажется, что тут вы зашли очень далеко» или «Эта идея как раз и есть главная — давайте просто выбросим всё остальное и посмотрим, что получится.»»

«Он пришёл в студию одетый как архитектор», — вспоминал явно поражённый Боно, — «с этим хиповым чемоданчиком 80-х годов, с которыми тогда все ходили… И он использовал такие слова, как «обработка» и «процедура».»

Какое-то время Лануа следил за установкой аппаратуры группы в бальном зале замка, а Ино наблюдал за этим из импровизированной аппаратной, устроенной в примыкающем вестибюле. Теперь у него в чести был аскетичный, профессорский вид: рубашка, галстук и дорогая кожаная куртка. Остатки его волос были щегольски отращены сзади и время от времени завязывались в хвост — но, конечно, волосами он не мог сравниться с красно-коричневой шевелюрой Боно. Между продюсером и группой быстро установилось согласие. Боно дал Ино кличку «Куинси» — прихотливая аллюзия на легендарного продюсера Майкла Джексона и джазового импресарио Куинси Джонса[127]. Ино усердно работал над гитарным звуком Эджа, исследуя влияние различных естественных реверберации, создаваемых вместительной архитектурой замка Слейн, а один раз даже записал звук усилителя Эджа Vox AC30 на открытом воздухе. 30 мая Ино настоял на прекращении работы, чтобы он, группа и техническая бригада смогли собраться на улице и благоговейно понаблюдать за солнечным затмением («Похоже на какое-то моё видео», — пошутил он, — «только тут скорость

побольше…»).

Хотя воздушные, почти галлюцинаторные звуковые ландшафты Ино были на альбоме хорошо заметны, на коммерческом «гвозде» пластинки — гимне-посвящении д-ру Мартину Лютеру Кингу-младшему "Pride (In The Name Of Love)" — его участие было ничтожно, хотя по настоянию Ино Боно сделал текст неопределённым[128]. Бывшая журналистка NME Крисси Хайнд «зашла на огонёк» и спела вокальную партию поддержки. В прочих местах Ино снизил мощность фирменно буйного звучания группы, выделив из размягчённого при помощи педали задержки гитарного звука Эджа то, чему критик Курт Лодер дал памятное определение: «бесконечный поток звякающего гитарного абразива», и покрыв всё слоем хрустально прозрачного амбиента.

Следуя схеме, ставшей характерной для его работы с U2, Ино «спас» одну из «отстающих» песен альбома — элементарную вещь "Promenade", урезав её раздутую ритмическую структуру до скороговорки том-томов и приглушённого «отлива» басиста Адама Клейтона, тем самым заставив вокал Боно плыть в неком просторном пейзаже, акцентированном мерцающими как светлячки гитарными нотами Эджа. Ино такой способ работы — когда ему давали «карт-бланш» на разборку и радикальную новую сборку уже существующей песни — доставлял большое наслаждение[129]. Недавно Джон Кейл во время работы над его альбомом *Caribbean Sunset* дал Ино примерно такую же «свободу лепить». «Я знал, что Ино тогда был в Нью-Йорке, и он зашёл ко мне», — вспоминает Кейл о записи альбома, происходившей в 1983-м году. «У нас это стало чем-то вроде обоюдной шутки — всё, что мне надо было сделать, это зарезервировать для него четыре дорожки на микшерном пульте, обеспечить ему суши и шампанское и уйти. В конце концов мой уход стал значить больше, чем шампанское!»

Когда дело доходило до формирования узнаваемых звуковых миров, Дэниел Лануа тоже не был лопухом. Для U2 он при помощи наложения эффектов задержки и вибрато создавал просторные, трепетные звуковые пейзажи, заряженные атмосферой — это своё фирменное «шептание» он, будучи главным продюсером, применял в конце десятилетия на пластинках The Neville Brothers и Боба Дилана. Лануа считал альбом U2 кульминацией тех экспериментальных подходов, которые они с Ино выработали на Grant Avenue: «Звучание *The Unforgettable Fire* — это то, над чем мы с Брайаном Ино работали четыре года; и когда мы прибыли в лагерь [U2], они уже были готовы воспринять какие-то новые цвета. Это была случайная встреча, и они думали: «Момент выбран хорошо — примем это

как подарок, возблагодарим Бога и двинемся дальше.» Судьба тут понемногу работала на пользу всем.»

Этим летом Расселл Миллс был гостем в Слейн. Он часто бывал в Дублине — читал лекции в Национальном Художественном Колледже — и на этот раз прервал свой двухнедельный лекционный курс, чтобы провести неделю в замке. Какая-то свадебная церемония на два дня прервала запись, и U2 вернулись к семьям в Дублин. Миллс нашёл Ино и Лануа скучающими, «они были все на нервах… Они даже признались, что начали засматриваться на одну поставщицу продуктов — это была мамаша средних лет, в которой не было ничего особенного.» После ужасной ночи, проведённой в ближайшем пабе Drogheda за игрой в бильярд, трио возвратилось в Слейн, где на следующий день они чуть не расстроили свадебный приём. «Мы вернулись в большую комнату, которая при записи использовалась в качестве аппаратной — рядом с ней был бальный зал, где вовсю шли танцы», — вспоминает Миллс. «Буквально за двойными дверями аппаратной ирландская кантри-энд-вестерн-группа играла с приподнятой сцены стандартный репертуар. Дэн любит кантри-энд-вестерн, и он подключил гитару к усилителю, приоткрыл двойную дверь и начал выдавать удивительные соло на фоне посредственной игры группы. Все были сбиты с толку.»

В воскресенье в Слейн вернулись U2. Миллс своими глазами увидел взаимодействие группы и продюсеров. Это партнёрство показалось ему вовсе не таким несообразным, как некоторым тогдашним критикам; он подчёркивал, что хотя более позднее, часто цитируемое заявление Боно «Мы не ходили в художественную школу, как столь многие группы — мы ходили к Брайану» возможно, было ядром их отношений, в процессе работы наблюдался истинный симбиоз: «Интеллект U2, их любознательные умы и естественное любопытство были для Брайана столь же важны, как их музыкальность. Брайан подчёркивает, что у тех, с кем он работает, должна быть склонность к риску, он обожает это качество; у U2 это было — с самого начала их совместной работы. Брайан не особенно терпим к тупицам; ему нравится остроумие и живые дебаты, ему необходимо работать с людьми, чей интеллект не ниже его собственного. U2 удовлетворяли этим требованиям, и у них всё получилось.»

Впоследствии, когда бы U2 ни приезжали в Лондон, они всегда общались с Миллсом (а иногда и с Ино) в Воксхолле, где наш художник теперь жил в переоборудованном здании школы («Боно и Эдж приезжали в своём лимузине с шофёром, что для Воксхолла было не очень-то прилично…»). Действительно, в 80-е

в этом, тогда не очень-то престижном уголке Лондона (SW8) развилось не слишком известное, но значительное богемное движение — оно вращалось вокруг модного, напоминавшего колонию художников Боннингтон-сквера и крошечного ирландского паба «Королевский дуб», втиснутого между закопчёнными, окружёнными уличным движением зданиями на полпути между площадкой для крикета Oval и Темзой.

Как вспоминает Миллс, Ино был всего лишь одним из знаменитостей, часто посещавших этот малообещающий культурный узел: «Я ходил туда вместе с U2 — Эдж даже как-то раз пришёл со своими родителями. Моей ближайшей соседкой была фотограф Кристина Биррер, дружившая с (графиком) Джейми Ридом, Ником Кейвом и Ховардом Девото — все они часто ходили в «Королевский дуб». Брайан — иногда один, иногда с Антеей — приходил в Воксхолл поесть, поговорить — иногда о каких-то спецзаказах, которые он хотел мне поручить, иногда просто поболтать. Мы заходили в «Королевский дуб». Брайан неизменно брал себе полпинты «Гиннесса», а Антея — либо пинту, либо вина. Майкл Брук тоже часто там появлялся; бывал Гарольд Бадд, которому нравилось английское[130] пиво.»

Помимо председательства в U2, попивания «Гиннесса» и прочей поддержки ирландского экспорта, оруэлловский 1984-й год стал для Брайана Ино весьма конструктивным и продуктивным. Кроме записи *Thursday Afternoon* и работы над пластинкой Гарольда Бадда *The Pearl*, Ино вместе с Лануа и братом Роджером записал *Apollo*-подобную «Тему пророчества» для сбивающей с толку киноадаптации научно-фантастического бестселлера Фрэнка Херберта *Дюна*, снятой Дэвидом Линчем[131]. В числе актёров этого озадачивающего фильма был, в частности, Стинг, а весь остальной саундтрек был сделан AOR-поп-рокерами Toto. Критики повсеместно подвергли фильм разносу (как говорилось в рецензии New York Times, «некоторые персонажи *Дюны* — экстрасенсы, что даёт им уникальную возможность понять, что же происходит в этом фильме…»), но вклад Ино был одним из немногих успешных элементов в этом несомненном провале Линча (который вообще чувствовал себя в 80-е очень неплохо).

В 1984-м также вышел *Begegnungen* — немецкий сборник на Sky Records, в котором были представлены некоторые из лучших работ Ино-Мёбиуса-Роделиуса-Планка предыдущего десятилетия. Ещё один том вышел в следующем году. Оба служили напоминанием о том, насколько далеко смотрел Ино, когда выращивал этот прото-амбиентный стиль в идиллической теплице Краутрока.

Осенью Ино (при содействии Opal Ltd.) купил Уилдернесс — обширный дом Викторианской эпохи с большим садом в центре Вудбриджа. Пока Брайан работал в Слейне (после чего ему потребовалось какое-то время, чтобы «смыть с себя» Ирландию, и он провёл несколько недель в парижском отеле[132]), Антея охотилась за недвижимостью. Брайану была нужна «база» поближе к его уже пожилым родителям. Верхняя часть дома позже была преобразована в студию, которая заработала в начале 1985 г. В ней он проработал немалую часть следующего десятилетия, хотя какое-то время снимал ещё одну — в Челси, неподалёку от Кингс-роуд.

Дэниел Лануа был одним из музыкантов, которые посещали Уилдернесс и записывались там во второй половине 80-х. Во время одного из его визитов Ино захотел познакомить его со своим теперь уже старым дядей Карлом, который — как вспоминал Ино в интервью 1990 г. с Майклом Энгельбрехтом — всё ещё хранил свои эксцентричные коллекции диковинок: «Я повёл его познакомиться с моим дядей, и Дэн начал говорить о драгоценных и полудрагоценных камнях. Он спросил: «Вы когда-нибудь слышали о таком камне — сердолике?» И мой дядя говорит: «Да, да, подожди минутку.» Он лезет под стол. Под его столом можно найти всё, что только есть в мире, даже во вселенной [смеётся]… он вытаскивает какую-то жестянку, открывает её, а там лежат семь прекрасных сердоликов… Дэн был поражён. Мы продолжали разговор, и добрались до металлообработки китайских буддистов. Не знаю, как мы пришли к этому предмету. И он говорит: «А, вот тут есть вещь, на которую вам будет приятно посмотреть», и достаёт статуэтку — вот такую статуэтку. У него есть всё на свете — можете себе представить — в крошечном размере. Это место — как миниатюрный музей, самый маленький музей в мире.»

The Unforgettable Fire вышел в свет осенью 1984 г. «Стиву Лиллиуайту до этого далеко», — заметил Адам Суитинг в своей рецензии в Melody Maker. Хотя его корёжило от некоторых стихотворных проповедей Боно, Суитинг был не единственным критиком, расхвалившим продюсерскую работу на альбоме («… Ино и Дэниел Лануа превратили U2 в электронный камерный ансамбль…») — правда, он закончил тем, что «наверное, было бы лучше, если бы это был инструментальный альбом.»[133]

Как ни странно, Ино удалось избежать критических атак, которые навлекли на себя U2, и его репутация мастера звуковых острот и технократически чувствительного продюсера после *The Unforgettable Fire* не только не пострадала, но может быть, даже выиграла. Кроме того, он стал несколько богаче. Компании Opal

удалось договориться с Island и менеджером U2 Полом МакГиннессом о щедром гонораре. Альбом был достаточно узнаваем как произведение U2, чтобы немедленно взлететь на 1-е место в Англии, и вскоре во всём мире продалось более 4-х миллионов экземпляров (3 миллиона только в США). Теперь успокоившийся Крис Блэкуэлл — как ранее Сеймур Стайн — должен был признать, что проглядел врождённый поп-талант Ино, его искусный, отточенный на ду-уопе вокал и инстинктивное чувство ритма и мелодии.

Финансовых возможностей Ино и Opal теперь, конечно, вполне хватало на большой деревенский дом-студию. Успех также предоставил Ино время, большую часть которого он провёл за работой в области визуального искусства. В этом ему теперь ассистировал Майкл Брук, который тогда был руководителем студии Charles St. Video в своём родном Торонто. Ино ответил любезностью на любезность, приняв участие в качестве музыканта и аранжировщика на дебютном сольном альбоме Брука *Hybrid*, записанном в Grant Avenue.

Свои новые визуальные работы Ино называл «видеоскульптурами». Это были медленно развивающиеся, абстрактные образы, созданные при помощи регуляторов яркости освещения и серии ТВ-экранов, частично скрытых под преломляющими поверхностями оригинальной формы (а в действительности кусками раскрашенного картона или пластмассы). Ино впервые занялся более интимным видеотворчеством после того, как в бостонской галерее ICA увидел выставленные рядом работы художника Майкла Чендлера. Он понял, что его крупноформатные многоэкранные видеопроизведения смотрятся слишком ярко и подавляюще рядом с тонко прорисованными миниатюрами, на которых специализировался Чендлер. Ино всегда был прагматиком, и тогда он нашёл способ «окультурить» бьющий в глаза блеск ТВ-мониторов, тем самым открыв для себя очередную творческую дверь. «Это даёт возможность сделать нечто, о чём художники мечтали много лет», — гордо заявил он по поводу своих светящихся картонно-телевизионных конструкций, — «а именно экспериментировать с источниками света и системами управления светом столь же удачно, как при управлении красками или музыкальным звуком… До сих пор в мире ещё не было идеально разработанного «светового искусства».»

В таких пьесах, как "Crystals", "Venice" и "Calypso", были посеяны семена интереса Ино к «голографическим» и «порождающим» свойствам визуального искусства, которые продолжали занимать его на протяжении двух следующих

десятилетий. Элементарные порождающие звуковые схемы присутствовали в форме продолжительных амбиент-петель, сопровождавших видеоскульптуры. «Музыка в этих инсталляциях повторяется в в очень, очень долгом временном цикле: например, 60 недель или 100 недель», — объяснял Ино. «Это очень, очень длинные куски музыки, созданные таким образом, чтобы несколько циклов постоянно расходились по фазе друг с другом.»

Новые аудиовизуальные пьесы, вместе с видеокартинами *Thursday Afternoon* и *Mistaken Memories Of Medieval Manhattan* продолжали ходить кругами по галереям всего мира на протяжении 80-х (позже последние две пьесы были также выпущены в виде роскошных — следовательно, очень дорогих — коммерческих видеоклипов). Ино часто лично устанавливал свои инсталляции (не раз в компании разбирающегося в технике Брука) — обычно это происходило, когда галерея находилась в том городе, куда ему вздумалось приехать. Фактически это было — и остаётся — представлением Брайана Ино о «гастролях»[134].

Opal вскоре стал «прилизанным», но модным менеджерским концерном и вообще конторой, управляющей всем, что имело отношение к Ино. К тому же, после того, как в 1987-м было заключено международное дистрибуционное соглашение с Warner Brothers, он стал полностью функциональным лейблом. Было также запущено «дочернее предприятие» — Land Records — которое должно было распространять альбомы артистов Opal в Англии (Антея обнаружила, что уже существует крошечный английский лейбл Opal). Вскоре после этого в компании начал работать брат Антеи Доминик Норман-Тейлор, а скромную, но преданную фан-базу стал обслуживать регулярный ньюслеттер — Opal Information.

Пока компания занималась рутинной работой, Ино посвятил себя продюсерским и аранжировочным проектам. Он добавил характерные люминесцентные обработки в инструментальный альбом своего брата Роджера *Voices*, синтезаторы на пластинку Роберта Фриппа *Network* (позже на ней спел ещё Дэвид Бёрн), а также стал работать над альбомом неаполитанской фолк-поп-певицы Терезы де Сио *Africana* в качестве аранжировщика и оператора AMS Audiophile — наисовременнейшей «рабочей станции» для цифровой записи (кстати, Ино с Майклом Бруком написали целую «мини-оперу» — "La Vera Storia Di Lupita Mendera" — которая вошла в альбом де Сио *Sinderalla Suite* в 1988 г.). Была и неудачная попытка совместной работы со Скоттом Уокером. «Мы вместе записали фоновые дорожки примерно для шести вещей», — сказал мне Ино. Позже распространился слух, что беспокойный Уокер был так раздражён

этой совместной работой, что выбросил мастер-ленты в Темзу: «Не думаю, что Скотт выкинул плёнки в реку — для него это был бы слишком драматичный жест», — размышлял Ино. «Понимаете, в то время он был не в очень хорошем настроении…»

В 1986 г. Ино наладил отношения с Реттом Дэвисом и в том же году участвовал в продюсерской работе Дэвиса — альбоме *Measure For Measure* австралийских синт-рокеров Icehouse. Он также воссоединился с Дэниелом Лануа и Майклом Бруком в студии Grant Avenue для собственной продюсерской работы — «туго намотанного» альбома Джона Хасселла *Power Spot*, записанного для эзотерического европейского лейбла ECM. Впоследствии Ино продюсировал и другие альбомы Хасселла — в том числе запоздалое возвращение к африканской музыке на пластинке 1988 года *Flash Of The Spirits*, в которой участвовал балафон-ансамбль из Буркина-Фасо Farafina. Он также наблюдал за записью некоторых вещей с *The Falling* — дебютного альбома хитового манчестерского джаз-поп-трио Carmel. Он даже сделал новую собственную пьесу — восьмиминутную порцию тускло поблёскивающего амбиента "Glint (East Of Woodbridge)", которая распространялась на бесплатном гибком диске, приложенном к летнему (1986 г.) выпуску журнала Artforum. Варианты этой пьесы сопровождали видеопродукцию Ино середины 80-х, а позже появились на некоммерческом альбоме *Textures* (1989) и — в виде уже более экзотически звучащей вещи под названием "Lanzarote" — на его альбоме 1992 года *The Shutov Assembly*.

В середине 80-х прежний энтузиазм Ино к интервью начал как-то угасать. Он признавался, что ему кажется, будто он повторяется, и интересовался, почему бы «людям просто не исследовать уже существующий материал». Однако в конце мая 1985 г. он был опять завлечён к журналистскому микрофону — когда сотрудник Musician Роб Танненбаум устроил в иновской студии в Челси встречу с 73-летним Джоном Кейджем.

Ино и Кейдж никогда раньше не встречались. Кейдж практически ничего не знал про Ино («К сожалению, я слышал только одну вашу пластинку», — признался он, — «где что-то про аэропорты…»), и две музыкальные иконы провели немалую часть этой «встречи на высшем уровне», вообще обходя стороной тему музыки и обсуждая другие общие интересы: рисование, макробиотические диеты и садоводство[135]. Какое-то время Ино потратил на объяснение и демонстрацию лишь слегка озадаченному Кейджу своих разнообразных текущих видеоскульптур.

Почтенный композитор очевидно попал под обаяние Ино. Во время разговора Танненбаум напомнил Брайану одну его цитату,

объясняющую его мотивацию как музыканта: «Идея состоит в том, чтобы создавать вещи, которые казались бы столь же странными и таинственными, как первая услышанная вами музыка», на что увлечённый Кейдж подал реплику: «Это прекрасно». Ино покраснел. Кейдж сообщил, что его не особенно интересуют пластинки, а Ино признался, что тоже перестал слушать альбомы, перейдя на «плёнки с записями арабской поп-музыки, которая мне очень нравится… и музыки госпел.» Ино любезно признал свой долг в отношении алеаторических подходов Кейджа; кроме того, они с Кейджем были полностью согласны в том, что в композиционном процессе совершенно не нужно какое-либо «образование». Они несколько разошлись во мнениях, когда Кейдж заявил, что чувствует себя комфортабельно, только когда занимается музыкальными крайностями. Ино уподобил его «полярному исследователю», отметив, что конечно, хорошо «знать человека, который живёт там», но лично он предпочитает метафорический «юг Франции».

Летом 1986-го Ино можно было найти в «прозаическом» Дублине — он снова оказался в студии Windmill Lane, где два года назад был закончен *The Unforgettable Fire*. Там они с Дэниелом Лануа продюсировали новый, с нетерпением ожидавшийся альбом U2. Как и в прошлый раз, на то, чтобы «умаслить» Ино и заставить его подписаться на этот проект, ушли немалые силы (главным образом со стороны Боно). С тех пор, как они в последний раз встречались в студии, акции U2 взлетели на стратосферную высоту — в частности, это было результатом иконического выступления группы на передаваемом по всему миру благотворительном телемарафоне Live Aid. Ино относился ко всей этой затее скептически (правда, впоследствии он изменил своё мнение) — его творческий путь уводил его всё дальше от музыкального мэйнстрима. В его «повестке дня» ничто не могло стоять ниже, чем продюсирование крикливой группы с международной известностью. Одним из его новых увлечений стала идея «Тихих Клубов». В свои 38 лет Ино, конечно, не состоял в демографической группе посетителей музыкальных ночных клубов, так что не было ничего удивительного в том, что ему наскучили клубы, основанные на идеологии «убыстрения» и «ликвидации того, что считается среднестатистическим образом жизни». Ему представлялась успокаивающая, медитативная альтернатива — что-то среднее между плавучим бассейном, дзен-садом и клубом джентльменов: «Мне хотелось найти места, которые были бы не так быстры, обширны, более открыты и наводили бы меня на интересные мысли. Клубы на самом деле мешают мне думать.»

Хотя существование подобных мест порождалось необходимостью восстановления от беспрестанных ритмов и экстатической аннигиляции зарождающейся рэйв-культуры, задумчивые chill-out-помещения вскоре стали неотъемлемой частью культуры ночных клубов. Благодаря их повсеместному распространению на свет появилось новое поколение амбиент-артистов[136]. Более созерцательное понятие Ино о клубном спокойствии выразилось в новых (похожих на материнскую утробу и зависящих от предоставленного помещения) интерьерах для его передвижных выставок видеокартин и световых скульптур[137].

Многоречивые домогательства Боно были прямой противоположностью понятия «тихо». Ино упорно продолжал уклоняться от прямого ответа по поводу продюсерства U2; он попытался послать к ним вместо себя Конни Планка и весной 1986 г. устроил ему встречу с группой. После этой встречи на высшем уровне отважный немец решил отклонить предложение. По слухам, он проворчал, что «не может работать с этим певцом».

Пока Ино отражал выпады Боно, к изданию была наконец подготовлена книга *More Dark Than Shark*. Хотя Расселлу Миллсу никак не удавалось уговорить ни одно издательство, спасение пришло от героя Ино времён художественной школы — Пита Тауншенда. «Отдыхающий» гитарист The Who недавно был назначен главным редактором в уважаемом лондонском издательстве Faber And Faber, и однажды, совершенно неожиданно, Расселл Миллс услышал звонок от Тауншенда, который выразил интерес к книге: «Мы с Брайаном отправились на встречу с ним; показали ему все картинки и тексты, которые накопились у нас на тот момент и обрисовали свой план книги. Он признался, что уже сто лет является поклонником наших работ, и что ему действительно хочется издать книгу. Позже он признался, что за всё время, которое он провёл в Faber, самую большую гордость у него вызывала именно наша книга — это было очень лестно.»

Несмотря на большой труд, вложенный в книгу, название было взято абсолютно «с потолка»; говорит Миллс: «Даже когда Ино, Антея и я уже ехали в такси в сторону здания Faber на Куин-сквер, у нас ещё не было названия. Антея сказала, что говорила со своим бывшим парнем Майком Кларком об этом проекте, и упомянула о том, что нам никак не удаётся найти подходящее название. Он дал ей несколько ироничных издевательских вариантов, и они были у Антеи с собой. Она предложила нам прочитать их и не думая, что-нибудь выбрать. Мы с Ино согласились, и выбор пал на *More Dark Than Shark* («Скорее

тёмный, чем акула»).

Faber уже думали над выпуском книги про Ино, которую написал свободный журналист Рик Пойнер. Тауншенду пришло в голову объединить некоторые тексты Пойнера с картинами Миллса и Ино, а также текстами песен и комментариями. Для того, чтобы связать все эти нити в одно целое, был нанят уважаемый дизайнер обложек пластинок Мальколм Гарретт. «Теперь, задним числом, нам кажется, что у нас неожиданно получилась, наверное, первая книга, своей способностью к перекрёстным ссылкам и бесконечному поиску предвосхитившая потенциал компьютера — наверное, первая «порождающая» книга», — предполагает Миллс. *More Dark Than Shark* была впервые представлена публике этим летом в лондонской галерее Curwen, в качестве части персонального художественного шоу Миллса *Ciphers*. С тех пор, как наш художник закончил свою последнюю работу, вдохновлённую Ино, прошло уже почти шесть лет[138].

Примерно в то же самое время соавтор Миллса начинал первые сеансы записи для работы, впоследствии ставшей эпохальным альбомом U2 *The Joshua Tree*. Боно всё-таки «достал» его. В самом деле, к тому моменту между Боно и Ино (помимо того, что их имена звучали как пара карикатурных персонажей из одной итальянской детской телепередачи) начало возникать некое взаимопонимание. Боно не был таким мастером слова, как предыдущие солисты, с которыми работал Ино; может быть, ему не хватало художественной подготовки Брайана Ферри или двоих Дэвидов — Боуи и Бёрна, но он был очень искренен и, как говорит Расселл Миллс, он был не просто специалист по дублинской недвижимости. В конце концов Ино начал всё более подпадать под обаяние весёлого характера Боно, его безудержной лести и неотступной преданности своей группе. Кроме того, он был очарован завидно крепкими отношениями Боно и его потрясающей жены Алисон[139].

The Joshua Tree был задуман как крупномасштабный, страстный очерк об американском мифе и рейгановской realpolitik, и первоначально должен был стать двойным альбомом. В этом качестве ему требовалась музыкальная постановка, превосходящая размытые атмосферные звучания, которыми отличался *The Unforgettable Fire*. Хотя Ино делал всё, что мог, чтобы избавить пластинку от явных рок-жестов, но для того, чтобы найти звуковой контекст, подходящий пылким гимнам о бойцах латиноамериканского сопротивления и неоднозначных сторонах Нового Запада, понадобились многие месяцы работы. Было начато более 30-ти вещей; некоторые из них бросались,

поднимались, разрабатывались и снова бросались. Ино всё лето метался из Лондона в Дублин и обратно. Большую часть июня группа отсутствовала — они возглавляли проводимые «Международной Амнистией» гастроли *A Conspiracy Of Hope*. Запись затянулась до ноября.

Лануа и Ино теперь начали действовать в качестве связки «плохого и хорошего полицейских» (правда, Боно называл их «Бэтмен и Робин»), причём Лануа выступал как отзывчивый посредник, а Ино — как провокатор-раскольник. «Для такой группы, как U2, было бы ошибкой сделать целый альбом песен, которые нельзя сыграть со сцены… хотя был момент, когда я вроде бы оспаривал это», — неуверенно говорил Ино, видимо, помня о тех трудах, которые пришлось взвалить на себя Talking Heads, чтобы исполнить вживую вещи с *Remain In Light*.

Двое продюсеров часто работали одновременно в соседних студиях; им помогал ассистент Пэт МакКарти (позже он сам стал продюсером, в числе клиентов которого были The Waterboys, R.E.M. и Мадонна), бегающий от одного к другому. Лануа обращал особое внимание на ритм-секцию и отделывал уже готовые песни, а Ино занимался всяческими недоделками и набросками, усердно перемикшируя, замедляя и ускоряя материал, запуская вещи задом наперёд и применяя свой обычный арсенал эффектов. Именно благодаря его стараниям две брошенные песни — "Mothers Of The Disappeared" и "Bullet The Blue Sky" — оказались на законченном альбоме. На первую из них Ино пересадил гораздо более быстрые барабанные дорожки из ещё одной брошенной песни и тщательно перекалибровал их под уже имеющийся темп. После этого Боно добавил вокал — гимн диссидентам, «пропавшим» по вине аргентинской хунты после переворота 1976 года. Пронзительную вещь "Bullet The Blue Sky" вдохновила бушевавшая в то время гражданская война в Сальвадоре — эту песню Ино сконструировал на основе «ДНК» схематичного гитарного риффа Эджа.

Эдж также был ответственен за самый чувствительный музыкальный фрагмент альбома — воздушный свист во вступлении к гимновой вещи "With Or Without You", который (по совету Ино и Лануа) был деликатно исполнен на штуке под названием «Бесконечная Гитара». Это фирменное изобретение Майкла Брука (он, Лануа и Эдж были единственными владельцами трёх существующих моделей) представляло собой по сути роскошную систему «петля — цифровая задержка», позволявшую отдельным нотам виться и длиться теоретически бесконечно. Атмосферное вступление к "With Or Without You" стало одним из самых превозносимых критиками музыкальных

моментов *The Joshua Tree*; то, что это был единственный на пластинке кусок неподдельного амбиент-пейзажа, несомненно (пусть и тайно) порадовало Ино.

Бескомпромиссные тенденции Ино своей хирургической утончённостью могли нанести музыке и вред — как и случилось во время продолжительного микширования самого широко почитаемого «послания» альбома — "Where The Streets Have No Name". Эта песня, как и многие другие, была впервые сделана на весьма ограниченном домашнем оборудовании[140]. «Перевод» грубой четырёхдорожечной демо-записи Эджа в 24-дорожечный контекст оказался ужасно сложным делом. «На эту песню ушла примерно половина всего времени, которое занял у нас альбом», — говорил Ино в документальном фильме Филлипа Кинга о создании *The Joshua Tree* в 1999 г. «Это была кошмарная отвёрточная работа. Мне казалось, что гораздо лучше было бы начать всё сначала. Моя идея была в том, чтобы подстроить какой-нибудь несчастный случай, чтобы нам *пришлось* начать всё сначала…»

Звукорежиссёр микширования Марк "Flood" Эллис ужаснулся, когда узнал, насколько близко всё было к тому, чтобы полность потерять песню: «Собственно, эта песня настолько вывела Брайана из себя, что когда Пэт [МакКарти] вышел, чтобы заварить чай… Брайан поставил магнитофон на запись и был уже готов нажать кнопку и стереть всю вещь. Пэту пришлось бросить чай, схватить Брайана и физически держать его, не давая это сделать. Он [МакКарти] был совершенно ошеломлён — он, как младший член команды, напал на старшего члена команды и должен был сказать: «Брайан, может быть, это не слишком хорошая идея — стереть всю песню.»»

Почти через десять лет Боно вспоминал это событие с такой флегмой, которую могли создать у него только время и расстояние: «Брайан попытался стереть мастер-ленту этой песни. Уверен, что многим было бы приятнее, если бы он это сделал. Ему нравилась песня, но постепенно он её возненавидел, потому что мы так долго с ней возились. Он ведь ворчун — один из саффолкских ворчунов.»

В качестве коммерческой страховки для Island, вдобавок к Фладу (молодому ветерану пост-панковой звукорежиссуры, уже успевшему спродюсировать несколько альбомов Ника Кейва и The Bad Seeds) на записи появился Стив Лиллиуайт, чьи дополнительные продюсерская работа и микширование пошли на пользу немалой части *The Joshua Tree* (кстати, считается, что песни были расставлены женой Лиллиуайта, певицей Кёрсти МакКолл — она просто перечислила их в порядке собственного

предпочтения). Альбом был выпущен в марте 1987-го и немедленно «побил» своего предшественника, став платиновым менее чем через двое суток с момента выхода в свет, а впоследствии возглавил английские и американские хит-парады и получил целую связку премий «Грэмми»[141]. Глобальные продажи *The Joshua Tree* в конечном итоге превысили 15 миллионов экземпляров. Рецензии были лучшими за всю карьеру U2, и слава Брайана Ино (пусть только по ассоциации) вознеслась на высший уровень со времён Roxy Music.

Пока U2 направляли свой прожектор в сторону всего американского, остальной мир обращал всё больше внимания на другую сверхдержаву. Недавно взошла заря оттепельной эры гласности и перестройки — под руководством советского премьера-реформатора Михаила Горбачёва. В 1986 г. Антея Норман-Тейлор в компании своей матери провела несколько дней в Ленинграде по туристической путёвке Интуриста — на это её вдохновила подарочная посылка, которую Ино получил от группы поклонников из этого города. «Я думала: «Ничего себе! О Брайане слышали в России», — вспоминает она. Антея начала ближе знакомиться с городом и обнаружила там процветающую сеть музыкантов и художников, которые каким-то образом знали про самые малоизвестные проявления западной музыкальной сцены. Антее, которая в Ленинграде мгновенно стала русофилкой, удалось ускользнуть от присмотра интуристовских сопровождающих на срок, достаточный для того, чтобы разыскать одного из её новых корреспондентов — говорящего по-английски «индустриального композитора» Мишу Малина (он был «очень симпатичный, и я сразу же в него влюбилась», — вздыхает она). Он привёл её в чью-то квартиру, битком набитую художниками и музыкантами. Было выпито много водки и между компанией Opal и советским подпольем установились дружеские связи, которые с тех пор не прекращались.

На следующий год при поддержке Гостелерадио (советского государственного телевидения) был устроен профинансированный компанией Opal живой спутниковый сеанс связи, или «телемост» («русским очень нравились их «телемосты»», — вспоминает Антея) между Лондоном и Ленинградом. В Лондоне Брайан Ино, Питер Габриэл, Пол МакГиннесс и Крисси Хайнд нерешительно общались через пространство с русской аудиторией, в которой, в частности, присутствовали поэт[142] Сергей Курёхин, Борис Гребенщиков (солист группы «Аквариум») и Саша Липницкий (басист арт-рокеров «Звуки Му»). Значение этого события для прежде находившихся в подполье русских музыкантов было огромно. Для

Ино же это был «форменный паралич — как можно вести интересный разговор в группе из 12-ти человек? Однако всё прошло нормально — главным образом благодаря русским, которые, похоже, ещё не усвоили себе наше представление, что хороший разговор может получиться, только если все соглашаются друг с другом.»

Opal/Land теперь планировали выпуск альбома «Звуков Му» (Ино спродюсировал этот спешно записанный одноимённый альбом в 1989 г.), а также поставили в план пластинку армянской народной музыки в исполнении дудукиста (дудук — что-то вроде двухтростевой флейты) Дживана Гаспаряна, с которым впоследствии много работал Майкл Брук[143].

11 января 1988 г. Антея Норман-Тейлор и Брайан Ино скромно зарегистрировали брак в Регистрационной Конторе Челси. На Брайане был мешковатый чёрный костюм и бабочка. Присутствовали родители обоих молодожёнов. «Одна из причин, по которым я способен параллельно вести три карьеры, состоит в том, что я женился на своём менеджере», — позже свидетельствовал Ино, хотя на самом деле рука Антеи была на рычаге управления его карьерой большую часть последнего десятилетия. Её влияние на размер профессиональных доходов Брайана — особенно в период после EG — невозможно переоценить, что и подтверждает её прежний начальник Дэвид Энтховен: «Антея была для Брайна просто фантастической удачей. Тут не может быть двух мнений. Я не думаю, что без неё его финансовые дела шли бы столь хорошо. Чертовски трудно одновременно быть женой, матерью и менеджером одновременно, но учтите — у неё хорошая подготовка! Я несу за Антею полную ответственность! У неё правильная философия. Она правильно смотрит на менеджмент — артист прежде всего.»

Исполненные брачного духа (и извлечённых из U2 доходов) Opal в 1988 г. находились в стадии полного расцвета; они выпустили очередную пачку альбомов Роджера Ино, Гарольда Бадда и лос-анджелесской авант-роковой группы Hugo Largo (Ино записал для них рекламную сорокапятку, распространяемую в журналах, в которых он хвалил группу как мог — особенно его впечатляло то, что группа без барабанщика может обеспечить такую ритмическую изобретательность). Бюллетень Opal Information насчитывал в числе своих подписчиков уже 200 тысяч человек, и «ведомственное чувство» начало наполнять всё, на чём стояло клеймо Opal. Расселл Миллс сделал прекрасное, визуально интегрированное оформление для всех новых пластинок; Майкл Брук спродюсировал альбом Роджера Ино *Between The Tides;* продюсерами пластинки Гарольда Бадда *The*

White Arcades (которую многие считают его высшим достижением в жанре амбиент) были Ино и Робин Гатри из Cocteau Twins. Случались и спорадические живые «хэппенинги» — в том числе такое ежегодное событие, как *Echoes From The Cross*, проводимое с 1986-го по 1991-й год в Церкви Св. Петра в Воксхолле (фестиваль был устроен для её финансирования). Эта готическая базилика располагалась по соседству с St. Oswald's — переоборудованной школой, в которой жил Расселл Миллс. Ино часто «брал взаймы» у Миллса эту квартиру, когда ему нужно было дать снимаемое на плёнку интервью. Он также был регулярным гостем на вечеринках в St. Oswald's, где обычно устраивались неистовые танцы — главным образом благодаря экстравагантному «пружинному» полу этой квартиры.

Начиная с 1987 г. в таких местах, как лондонский Куин-Элизабет-Холл, начали спорадически проводиться «вечера Opal» — обычно в них принимали участие (вместе или по отдельности) Роджер Ино, Гарольд Бадд, Майкл Брук и Laraaji. Брайан Ино отвечал за фоновые визуальные образы. Ему ассистировали Расселл Миллс и ещё один дизайнер, вскоре ставший заниматься относящейся к Ино работой — Дэйв Коппенхолл.

«Я встречался с Брайаном раньше, когда работал с Рассом, и он всегда казался мне приятным и забавным человеком, но случай в Куин-Элизабет-Холле тут особенно выделяется», — вспоминает Коппенхолл. «Помню, что сидел на сцене — у меня был перерыв, и я пил чай; вдруг Брайан куда-то исчез. Он вернулся с бесчисленным количеством пачек печенья. И вот мы сидели и весьма долго обсуждали «за» и «против» разных марок печенья: их текстуру, цвет, вкус, размер, какое печенье лучше подходит к чаю — именно этому чаю. Вообще-то в этом не было ничего такого — всё было очень обычно и повседневно, как будто я в гостях у тётушки, но это происходило посреди меняющихся цветовых декораций под гуд репетиции — полный сюрреализм.»

В 1988 г. вышел альбом *Music For Films III*. Хотя на нём стояло имя Брайана Ино, это фактически была антология артистов Opal — Ино участвовал лишь на периферии, ассистентом или в совместных работах со своим братом Роджером, Лануа, Баддом, Бруком, Laraaji, Джоном Полом Джонсом из Led Zeppelin и ленинградской внучатой племянницей Льва Термена, изобретателя электронного инструмента, названного его именем — терменвокса. «Если кто-нибудь спросит меня, что общего у артистов Opal, мне будет трудно найти простой ответ», — признавался Ино в своих комментариях на обложке альбома. «Наверное, я мог бы сказать, что каждый из них чем-то выделяется — не только среди других, но и среди разнообразных

разнообразных «главных течений» современной музыки: это лейбл для аутсайдеров.»

В этом же году Ино отметил 15-летие своей пост-Roxy-карьеры. Статьи в прессе начали приобретать ностальгическую окраску. У Ино выработался цинизм по отношению к музыкальной прессе, которую он столь усердно в своё время обхаживал. Он ворчливо заметил Джону Дилиберто из Musician: «Что бы я не делал, я примерно четыре года делаю не то, что надо; потом вдруг оказывается, что это как раз то, что надо, так вот то, что я делаю сейчас, это не то, что надо, понимаете?»

Единственное, над чем он сейчас работал, был набор атмосферных инструментальных пьес с такими названиями, как «Мягкая заря», «Пейзаж с дымкой», «Речной туман» и «Угроза» — всё это накопилось на протяжении бесконечных других проектов за несколько прошлых лет. Будучи собраны на «библиотечном» альбоме 1989 года, названном — скучно, но точно — *Textures*, эти вещи — некоторые из них были сочинены вместе с Дэном Лануа и братом Роджером — через компанию Standard Music Library распространялись по телевизионным и рекламным компаниям (примерно как первоначальный вариант *Music For Films* 13 лет назад). Большинство из них так и не были выпущены коммерческим образом, хотя пара вещей уже к тому времени вышла на *Music For Films III*, а другие появились (в других формах, с другой продолжительностью и под другими названиями) на последующих его альбомах.

Кроме этого, Ино посвящал своё время разным визуальным проектам — в частности, он вернулся в свой любимый сан-францисский Exploratorium, чтобы устроить новую выставку «световых и звуковых структур», названную *Самые последние огни*. Будучи в Штатах, он слетал в Новый Орлеан, где Дэниел Лануа недавно устроил свою студийную базу, и сделал вклад в альбом *Yellow Moon*, который Лануа продюсировал для Neville Brothers, а также в вещи для медленно зревшего сольного альбома Лануа *Arcadie}*[144]

Потом в орбите Ино снова появился Джон Кейл. Он недавно побывал в Голландии на премьере оркестровых аранжировок стихов Дилана Томаса, которые он написал в ответ на Фолклендскую войну. Не будучи до конца уверен в достоинствах *Falklands' Suite*, Кейл послал грубую запись концерта в амстердамском зале Paradiso Ино и Антее, чтобы выяснить их критическое мнение. На Ино музыка произвела впечатление, достаточное для того, чтобы предложить Кейлу подумать над возможностью записи пьесы в Москве с Оркестром Гостелерадио (Антея недавно установила с ним контакт). Кейл согласился.

Антея и Ино вместе с Кейлом отправились в русскую столицу.

Советский Союз переживал тяжёлые времена; Берлинская стена вот-вот должна была рухнуть. Кейл сообразил, что они присутствуют при историческом моменте, и после многих бюрократических усилий добился разрешения взять с собой режиссёра-оператора Роба Нилсена, который должен был запечатлеть на плёнке эту многообещающую и важную поездку. Были разработаны подробные планы. «У нас было собрание в лондонском отеле Портобелло», — вспоминает Кейл, — «там Антея представила нам этого внештатного московского корреспондента NBC. Мы все — и Брайан тоже — сели и начали слушать, как работать с московской бюрократией (у корреспондента была вся служебная информация его компании… Это было рискованное предприятие. Я понятия не имел, получится ли что-нибудь из моей пьесы. У них [Антеи и Брайана] была связь с оркестром — без этого никакой пластинки бы не было. Оркестр запросил всего 1500 долларов — а это были прекрасные музыканты, их пианист мог играть как Эрролл Гарнер. Берлинская стена рушилась, что было делать этим парням?»

Кейл уже имел понятие о неожиданно встречающихся в Москве виртуозах. Он слышал, как на нью-йоркском радио WAI контрабасист Родион Азаркин «играл скрипичные капризы Паганини — зверски трудный материал — на контрабасе.» В Москве Кейл назвал имя Азаркина участникам Оркестра Гостелерадио, и басист, разумеется, был приглашён. «Мы собрались снимать нашу встречу на плёнку — мы понятия не имели о его физическом состоянии, а у бедняги была слоновая болезнь», — сообщает Кейл. «Он пришёл с контрабасом и расставил вокруг себя стулья и все свои пластинки — получился такой маленький алтарь. Я был в полном благоговении; Брайан был настроен чутко, Антея вела себя чудесно, но остальные музыканты в помещении едва снисходили до него, подшучивали над ним — по сути дела, относились к нему как к какому-то чокнутому. Мне было ужасно неудобно, что я вообще устроил всё это. Именно тогда мы с Брайаном решили написать для него пьесу и использовать его игру на контрабасе в качестве её основы.»

В конечном итоге песня Ино и Кейла "Year Of The Patriot" не вошла в окончательный вариант спродюсированного Ино альбома Кейла 1990 г. *Words For The Dying* — в отличие от *Фолклендской Сюиты* в исполнении Оркестра Гостелерадио и некоторых других композиций. Среди них была воздушно-бестелесная «амбиент-поп-песня» "The Soul Of Carmen Miranda" совместного сочинения

Ино и Кейла. «У нас с Брайаном никогда не было проблем с сочинением таких штучек», — откровенно говорит Кейл.

Words For The Dying был закончен и смикширован в Уилдернесс, в Вудбридже, в конце 1988 г. Туда пришёл и Роб Нилсон, чтобы снять кое-какие кадры для документального фильма Кейла. Как вспоминает Кейл, Ино был не слишком этим доволен: «Роб пришёл на микширование и начал снимать Брайана. Брайану показалось, что это совершенно смехотворное предприятие, и он взял с Роба обещание никогда больше не направлять на него объектив. Если же такое случалось, он швырял в объектив карандаш… Я начал слышать от Брайана такие слова, как «Я ничего не знаю об этом фильме.» Мне кажется, это была уловка с его стороны. Ему просто очень не нравилось то, что в студии присутствовал некий блуждающий элемент, неподконтрольный ему. Для меня это вылилось в то, что я получил от Opal счёт за *Words For The Dying*, и тот, кто утверждал, что ему в Лондоне ничего не говорили о фильме, снял с меня 100 фунтов за чаепитие в Портобелло-Отеле с корреспондентом NBC…»

Ино встал на свою защиту в интервью, данном в 1990 г. Марку Прендергасту из Sound On Sound: «Прежде всего, я делал почти всю работу. Джон сделал свою — он написал пьесу. Я отвечал за то, чтобы записать её — а это была довольно сложная задача, учитывая то, что я находился в странным образом оборудованной иностранной студии с большим оркестром, и сделать всё это нужно было весьма срочно. Имело очень большое значение, чтобы кто-то — т.е. я — поддерживал сосредоточенный режим работы. Как только на меня направляют камеру, я становлюсь другим человеком. Не думаю, что это так у всех, но на меня она влияет особенно плохо, потому что очень меня смущает. Я начинаю бояться сделать какую-то ошибку, я не хочу сделать что-то глупое, и пока рядом со мной камера, она меня парализует.»

Хотя Кейл говорит, что с того момента между ними создались «слегка натянутые» отношения, они, видимо, были вполне хорошими друзьями, чтобы наметить на весну 1990-го запись целого совместного альбома. Альбом, частично вдохновлённый тем рвением, с которым они сочинили "The Soul Of Carmen Miranda", должен был стать — по общему согласию — собранием поп-песен, запись которых должна была начаться в апреле в Вудбридже. Кейл — одно время даже с женой и ребёнком — поселился в Уилдернесс. Он был непреклонен в том, что Ино должен был петь на этой пластинке: «Я сказал Брайану — ты на своих пластинках каждый раз ухитряешься куда-то спрятать свой

голос. Я хотел вывести его вокал «наружу». Если поговорить с ним об этом, он согласится — своеобразный характер, дрожание и хрупкость голоса представляют собой часть личности, и это не надо скрывать — но он всегда говорил: «не проси меня об этом». Тут у него всегда какой-то защитный слой.»

К удовлетворению Кейла, на этот раз Ино согласился петь, притом без наложения особых эффектов. В самом деле, его лёгкий, «диаграмматический» голос почти сверхъестественным образом хорошо подошёл мрачному баритону Кейла. Ино спел и кое-какие главные партии — иногда с богатым наложением своих собственных вокальных гармоний. Одной из таких песен была печальная баллада "The River", написанная в честь недавно родившегося первого ребёнка Брайана и Антеи — Ириал Вайолет Ино (имя придумал Брайан). На этот раз голос Ино был практически не затемнён никакими эффектами. Это был первый сольный вокал Брайана Ино на изданной записи более чем за десятилетие.

Некоторые стихи Ино были получены старыми причудливыми концептуальными способами. "Cordoba", песня, повидимому, о неком террористическом заговоре, была сконструирована из «найденных фраз» из учебника испанского языка, с которым он лениво сверялся («Им придётся подождать на станции / Оставь посылку на верхней палубе…»). В блюзовой вещи "Crime In The Desert" (непостижимая песня о «преступлении и наказании в Таксоне», спетая главным образом Кейлом) Кейла поразила способность Ино петь йодлем — вокальный маньеризм, не слыханный со времён "I'll Come Running" и "The Lion Sleeps Tonight".

Прочие стихи были написаны в студии в процессе яростной «игры в пинг-понг». «Он говорил что-нибудь с большим смыслом», — вспоминал Кейл в своей автобиографии. «Потом я говорил что-нибудь такое, что ставило всё с ног на голову. Он добавлял что-нибудь, что ещё сильнее всё портило. Из этого получились кое-какие интересные нелогичные выводы.»

На самых успешных песнях — "Spinning Away", "One Word", "Been There Done That" — ритм-дорожки были начаты в основном ещё до прибытия Кейла; они состояли из иновских вихревых линий на DX7 и фрагментов баса и гитары, наложенных на то мягко урчащие, то бодрые машинные ритмы. Кейл добавил к этому величественные клавишные и альт, а также аранжировал дополнительные струнные партии — временами в тандеме с альтисткой Нелл Кэчпоул. Той весной Дэниел Лануа ездил с концертами по Англии, и его одарённая новоорлеанская ритм-секция (басист Дэрил Джонсон и барабанщик Рональд Джонс)

была привлечена к работе над несколькими песнями. Альбом (вышедший в том же году под названием *Wrong Way Up)* по большей части мог рассматриваться как одна из самых явно мэйнстримовых поп-работ во всём иновском наследии. Рецензии на него были восторженными. Была даже выпущена сорокапятка — попсовая, похожая на Talking Heads песня "Been There Done That" — которая остаётся единственным синглом Ино, слегка задевшим нижние края американского списка сорокапяток (хотя, по сути дела, в ней преобладает голос Кейла)[145].

«Эта запись была по большей части идиллическим переживанием», — вспоминает Ино о работе над *Wrong Way Up*. «Студия была на верхнем этаже, её заливал солнечный свет. На окно садились и пели птицы — ей-Богу!» Однако блаженное спокойствие длилось недолго. Кейлу, который только что исполнил на сцене *Songs For Drella* — их совместную с Лу Ридом дань уважения недавно скончавшемуся Энди Уорхолу — не терпелось поиграть живьём и с Ино. Он хотел устроить гастроли и на основе *Drella*, но не смог уговорить Рида.

Кейл упрашивал Ино связать их новый альбом с живым гастрольным шоу. У Ино даже была тема: колода игральных карт, на основе которой можно было бы сделать декорации и прочие визуальные элементы. Из этого могло бы получиться «что-то вроде оперетты в духе Роберта Уилсона», — настаивал Кейл. Поначалу Ино был согласен. Менеджеры Кейла начали переговоры с Антеей относительно обеспечения проекта. Однако по мере продвижения записи Ино начал уклоняться — и эту его ползучую сдержанность Кейл нашёл очень характерной: «Брайан никогда не противился своим слабостям. Он настолько осторожен, что считает — пусть лучше ничего не будет; как в случае пения. Для меня это полное разоблачение. Раз ты не позволяешь естественным элементам жизни влиять на твою личность, значит она полностью сконструирована. Реальные люди не живут внутри конструкций — они делают ошибки, признают их и движутся дальше, а не так — «заметил, прикрыл чем-нибудь и пошёл дальше»…»[146]

Нашего уэльсца «раздражало» ещё и то, что Ино беззаботно стёр кое-какие его дорожки у него за спиной (отголоски "Where The Streets Have No Name"). По мере того, как весна становилась летом, Кейл нашёл способ разряжать копившееся в нём напряжение — он ходил на местную площадку для игры в сквош и направлял свою агрессию на резиновый мячик. По его словам, у Ино не было такого «клапана», и однажды он чуть было прямо не набросился на своего партнёра: «В нашей работе появилось какое-то ожесточение. Однажды мы были в студии, я сидел и что-то

делал за пультом, а Брайан, стоя у меня за спиной, возражал против того, что я собирался сделать. И вдруг вся риторика стихла. Я повернулся, а Брайан шёл на меня с парой палочек для еды, которые валялись в студии. Я забеспокоился, потому что ведь я был *у него дома*, на чужой территории — что мне было делать? Я позвонил своему менеджеру и сказал: «Мне нужно убраться отсюда, я не могу здесь оставаться. То, что произошло этим утром, изменило всё. Найди мне номер в мотеле.» Я часто видел мать Брайана. Каждое утро я говорил ей: «Здравствуйте, Мария». На следующее утро я поговорил с ней и сказал, что я и не знал, что у Брайана есть «характер», а она ответила: «Что ты! Ужасный характер — он весь в отца!» И вот я внезапно слушаю, так сказать, «другую сторону», а я ещё ошеломлён всем этим и пытаюсь сообразить «что же, блядь, мне тут делать?». Я не могу просто уйти — мне же нужно закончить то, что осталось, а потом уже к чёрту убираться… Вообразите, меня напугал Брайан Ино! Да такого быть не может! Это просто смешно — но я видел его глаза. Он схватил эти палочки, а потом положил обратно. А если бы это был нож? Это было как какое-то экзистенциальное помешательство.»

Ино не припоминает никакого такого ожесточённого эпизода, но признаёт, что во время записи было немало сильных трений: «Единственный запомнившийся мне инцидент, когда дело чуть не дошло до кулаков, был после того, как мы целый день проработали с группой молодых классических музыкантов — The Kreisler String Orchestra. Мне пришла мысль устроить с ними несколько импровизаций, которые могли бы стать основой новых песен. Ну, я как-то забыл, что у Джона тоже классическое образование, так что он взялся за этот оркестр и — как мне казалось — безжалостно изводил их. Впоследствии я обнаружил, что такое обхождение — довольно обычное дело в классических кругах, но тогда я этого не знал: учитывая то, чего мы хотели в тот день добиться, мне казалось, что это просто грубо и контрпродуктивно. Мы ушли оттуда довольно поздно ночью; отношения между нами были очень прохладные. Я злился на него, потому что чувствовал, что эти музыканты — которые были по отношению к нам очень великодушны — использовались плохо. Он же считал, что он вёл себя с ними честно, и что с ними так и нужно было обращаться. Как и в случае всех этих прочих споров, дело было совсем не в этом, а в общем уровне разочарованности, развившейся в наших отношениях. Мы ехали в такси по Ливерпуль-стрит, чтобы успеть на обратный поезд в Вудбридж, и яростно ругались. Это был последний поезд, и мы буквально вскочили на подножку, когда он уже тронулся. Мы

сели в разных местах (правда, через несколько миль опять сошлись, так что, наверное, между нами всё было не так уж и плохо). Про Джона вообще нельзя сказать, что с ним очень легко работать, к тому же он переживал нелёгкий период: скучал по жене и ребёнку, и в Вудбридже ему было особо нечего делать. Кроме того, работа происходила в моей студии, так что «руководителем» всегда был я, и значит, ему приходилось просить что-то сделать (я же мог просто сделать). Уверен, что это было ему не по душе. Не знаю, назвал ли бы я это «творческим трением». Мне кажется, нам не было особенно трудно договориться о рабочих вопросах. Нет, это скорее была «жилищная лихорадка» — мы оказались вместе в одном доме и кричали на стены, а потом и друг на друга.»

В своей вышедшей в 1999 г. автобиографии *Как будет по-валлийски дзен* Кейл намекает и на другие тревожные инциденты (как, например, случай, когда он вернулся со своей игры в сквош и застал Ино на кухне «на месте преступления»[147]) — Ино же дипломатично предпочитает оставлять эти аллегории без внимания: «Я посмотрел её [книгу Кейла], когда она вышла; мне показалось, что там изложена некрасивая, а иногда прямо неправдивая версия происходившего во время записи этого альбома. Я не обращаю внимания на подобные вещи. Не хочу усугублять обиды, напоминая о них.»

В вышедшем одновременно с *Wrong Way Up* пресс-релизе, написанном Ино, содержались несколько «очевидных» вопросов, сопровождавшихся его обдуманными ответами. Среди них был и такой: «Собираетесь ли вы снова работать с Джоном Кейлом?» Ответ был: «Ни за что на свете.»

Ино позже признал, что антагонизм, присущий его отношениям с Кейлом, вероятно пошёл на пользу уместно названному альбому (*Неправильный путь вверх*): «У нас много времени ушло на споры. Но из этого трения временами рождалось что-то совсем другое — что-то такое, чего ни я, ни он не сделали бы в одиночку… Джон обожает отвлекающие факторы, он просто живёт ими. Он каждый день заказывал семь газет; рядом с ним были телевизор, телефон. Мой способ работы совершенно противоположен. У меня герметический подход к работе. Мне нужна гарантия, что никто не будет мне звонить, я не могу читать, не смотрю телевизор. Дело не в том, что я настолько «благороден» — просто так я сосредотачиваюсь, и если я буду думать о чём-то другом, то всё испорчу. А метод работы Джона очень безрассудный и бурный…»[148]

Как говорит Ино, у них с Кейлом никогда не бывало продолжительной вражды (позже они даже появились вместе на

лондонской концертной сцене — правда, всего лишь как часть аккомпанирующей «группы знаменитостей» на одном скромном выступлении Марианны Фэйтфул). Ино (вместе со своими юными дочерьми) поучаствовал в альбоме Кейла *Hobo Sapiens* (2003). Кейл как-то зашёл в студию Ино в западном Лондоне, где они начали импровизировать на клавишах и новых «хаос-барабанах», которые Кейл принёс с собой, и которые стали новой звуковой игрушкой Ино — он, тем временем, предоставил Кейлу право распоряжаться получившейся музыкой по своему усмотрению.

После волнений *Wrong Way Up* Ино с головой ушёл в работу над своим новым открытием — американским философом Ричардом Рорти, чья книга *Случайность, Ирония и Солидарность* недавно вышла в свет. В ней Рорти (ещё один приверженец Набокова) выдвинул предложение о том, что философия должна стать, помимо всего прочего, орудием возрождения — средством создания собственной этики «личного обогащения» индивидуума. Прагматизм Рорти с тех пор продолжал затрагивать сокровенные струны иновской души, и в его более «учёных» интервью 90-х гг. регулярно появлялись рорти-образные суждения о «окончательной терминологии» и «изм-изме».

Раздумывая о Рорти (и, несомненно, о недавней смерти своего отца) Ино принялся за тихую методичную работу — он стал составлять собрание аккомпанементов к своим музыкальным инсталляциям прошлого десятилетия. Впоследствии они были выпущены в виде альбома *The Shutov Assembly*. Названия отдельных вещей — "Trienhalle", "Alhondiga", "Markgraph", "Lanzarote" и т.д. — имели отношение к конкретным выставкам или местам, где происходили данные события. *Shutov* — это некий Сергей Шутов, русский художник, как-то пожаловавшийся в письме на Opal на то, что в рушащемся Советском Союзе трудно достать музыку Ино[149]. Сам Ино, видимо вдохновлённый недавним опытом общения с музыкантами Гостелерадио, тоже задумал оркестровать свои пьесы и начал экспериментировать с Kreisler String Orchestra: «Мне казалось, что это будет интересным способом использования оркестра — вынудить его пользоваться своими инструментами как-то иначе.» Живший на Боннингтон-сквер композитор Джон Боннер действительно аранжировал одну вещь из альбома для последнего концерта *Echoes From The Cross* в 1991 г. (и дирижировал оркестром при её исполнении)[150], но в законченном альбоме, который вышел в 1992-м, были только жидкие мерцающие синтезаторные пейзажи.

Тем временем домашние обстоятельства Ино несколько изменились. Беременная Антея, неспособная справиться с лестницей в своей квартире на Роланд-Гарденс, переехала в

удобно расположенную на первом этаже квартиру Ино на Лит-Мэншнс ещё в 1990-м. «Брайан часто оставался в Уилдернесс, когда работал там, и регулярно приезжал на Грэнталли-роуд», — вспоминает она. «Я никогда не жила в Вудбридже, хотя часто ездила туда на выходные, а когда у нас появились дети, стала ездить ещё чаще — т.е. уже после 1990-го. Но «домом» для нас с детьми был Лит-Мэншнс, с 1990-го по 1994-й, когда мы продали эту квартиру.»

Большая часть 1990 г. была зарезервирована для работы с U2. За годы, прошедшие со времени триумфа *The Joshua Tree*, группа головокружительным образом лишилась милости критиков — главным образом благодаря непродуманному альбому (и сопутствующему фильму) *Rattle & Hum*. Его целью было воссоединить группу с корнями американского рок-н-ролла, однако он был повсеместно осуждён за поверхностность, своекорыстность и чрезмерную нескромную серьёзность. Отсутствие Ино и Лануа тут же было замечено. В конце 1989 г. смущённый Боно объявил со сцены, что группа уходит, «чтобы выдумать всё по-новой». После этого U2 чуть не распались, но всё же собрались опять и стали писать песни, во многом основанные на тогдашних музыкальных течениях — это были танцевально-роковые гибриды манчестерской сцены, токсичных сэмплированных ритмов хаус-музыки и разрывающего гитары арт-рока таких групп, как My Bloody Valentine и Nine Inch Nails. Боно с опозданием открыл для себя иронию — как он утверждал, на новом альбоме должен был быть представлен «звук четверых человек, пытающихся повалить *Дерево Джошуа*». Никогда ещё им так сильно не нужна была художественная школа из одного человека, которым был Брайан Ино.

Для продюсирования и микширования нового альбома были собраны вместе Ино, Дэниел Лануа, Стив Лиллиуайт и Флад; работа над пластинкой заняла больше года. Некоторая её часть была записана в одном из старых излюбленных мест Ино — берлинской студии Hansa Ton, где группа старалась воссоздать богемный дух записей Дэвида Боуи и Игги Попа 70-х. Правда, в 1990-м Берлин был уже совсем другим городом. Стена рухнула в ноябре прошлого года; было неминуемо окончательное воссоединение Германии. Город переживал эпоху перемен. Группа прилетела одним из последних рейсов в *Западную* Германию, и по прибытии в Берлин втянулась в адреналиновый поток бурного уличного протеста, который, к их замешательству, оказался восстанием твердокаменных коммунистов *против* воссоединения. Всё это внесло свою лепту в настроение пластинки. Боно в сюжетных линиях своих песен отказался от высокопарных

попыток обращения всех в свою веру и обратился к более неоднозначным экзистенциальным темам: неуверенности в собственных силах, упадку сил и сексу. Дух новой музыки был ближе к Low, чем к избитым эталонам Б.Б. Кинга и Элвиса, которыми был полон *Rattle & Hum*.

Альбом *Achtung Baby* (название было взято из реплики в язвительной сатире Мела Брукса на Бродвей *Продюсеры)* рождался трудно. Музыкальные консерваторы Лэрри Малленмладший и Адам Клейтон были вовсе не в восторге от нового техно-танцевально-драмбоксового направления Боно и Эджа (этот стиль пара уже опробовала в музыке для постановки *Заводного апельсина* на сцене Королевского Шекспировского театра в 1990 г.). Озлобление дошло до такого уровня, что две эти фракции чуть не бросались в драку. Дэниел Лануа был на грани решения уйти из проекта. Ино тем временем держался в стороне. Он опять «работал, уклоняясь», тем самым разрабатывая подход, на котором впоследствии строились все его отношения с U2 — он фактически взял на себя роль «продюсера-консультанта». Это значило, что его работа над пластинкой сводилась к кратким взрывам сосредоточенной деятельности — он слушал, что происходит в музыке, «свежими ушами» постороннего человека, а потом опять улетал.

Поначалу казалось, что от такого положения дел хорошо только Брайану Ино; в этом даже чувствовалась угроза получения катастрофического обратного результата. «Я работал с ними пару недель, а потом улетал домой на пару месяцев», — сказал Ино Энди Гиллу из Mojo. «Они посылали мне то, что у них получалось, я слушал и думал — это чёрт знает что! Полный провал. Потому что там происходило то, что часто случается при записи — люди ждут, пока певец напишет песню, а студийное время оплачено, и они занимаются разными наложениями.» Ино не хотел ставить своё имя на пластинку, звучащую таким образом. Он полетел в дублинскую студию Windmill Lane, где тогда находилась группа, «полный решимости убрать всё это и вернуться к тому, что было раньше». К счастью, группа позволила ему сделать всё по-своему. «Всё получилось очень успешно, и они согласились, что такое решение спасло альбом», — позже возвещал Ино.

В остальное время от Ино требовалось выступать в роли Хранителя Иронии. Он рекомендовал, чтобы в стилистическом лексиконе U2 центральное место заняли такие слова, как «дрянь», «отстой», «сексуальный» и «индустриальный», а всё, что напоминало о «честности», «праведности» и «роковости», было как можно скорее выброшено на помойку. Ему особенно хотелось

запереть за решётку песню под названием «Настоящая вещь» и выбросить ключ.

«Мне действительно казалось, что "The Real Thing"… это нечто такое, чем им вообще не следует заниматься. Первоначально в стихах говорилось что-то вроде «Нет ничего подобного настоящей вещи», и я сказал: ««Настоящий» — это такое глупое слово — вы что, правда не знаете, о чём сейчас говорят философы? Слово «настоящий» уже нельзя использовать серьёзно! В этой песне нужно побольше иронии!» Я на самом деле хотел, чтобы они выкинули эту вещь с пластинки, но к их чести, они этого не сделали, и теперь оказывается, что это было правильное решение. Но слова всё-таки изменились на «Даже лучше настоящей вещи», что как-то сглаживает евангельское качество слова «настоящий».»

Несмотря на все свои «прогулы», Ино принимал полное участие в формировании многих песен. Именно по его распоряжению назойливый средний фрагмент из песни, которая в конце концов стала называться "Ultraviolet (Light My Way)", был вырезан и преобразован в элегантный искупительный гимн "One". Эта песня, будучи бесхитростной элегической аномалией посреди ослепительного сверкающего пост-модернизма альбома, остаётся, возможно, самой прекрасной и совершенной песней U2 и свидетельством того, что все «заинтересованные лица» по-настоящему впитали в себя неувядаемый дух музыки госпел.

Ещё одним постыдным «административным решением» Ино на *Achtung Baby* было предложение, чтобы группа буквально перед сроком сдачи пластинки взяла двухнедельный отпуск: «… они всего две недели не слушали альбом, а потом вернулись, послушали записи и внезапно смогли принимать очень быстрые и ясные решения. Опять-таки, такого решения обычно не принимают люди, находящиеся «внутри» — у нас осталось всего четыре недели, и он говорит нам устроить двухнедельные каникулы!»

Иногда казалось, что лучше всего было бы делать альбом на *настоящем*, а не метафорическом юге Франции.

15. Быстрый лёт

Зачем мне заботиться о потомстве? Что потомство сделало для меня?

(Граучо Маркс)

Некая часть меня обрела бессмертие — без моего ведома.

(Брайан Ино)

Achtung Baby был выпущен в свет в ноябре 1991 г. (правда, ещё до этого на рынок просочились несколько бутлегов с рабочими вариантами, — позже всё это было собрано на окончательном бутлеге *Salome* — что помогло усилить интерес публики к широко обсуждаемому новому курсу группы). Он был принят до омерзения льстиво. «Это самый тяжёлый альбом U2 до сих пор. И лучший», — высказался в Q Мэт Сноу, хотя он (как и многие критики) упомянул об Ино лишь мимоходом. В некоторых местах сообщения о том, что Ино был продюсером «на полставки», привели к тому, что на долю гг. Лануа, Лиллиуайта и Флада выпала большая часть одобрения, высказанного по поводу обновлённых звучания и эстетики U2. Но кто бы ни нёс за это ответственность, альбом вновь распродался в мультимилионных количествах.

Между своими поездками к U2 Ино нашёл время для несколько менее шумной продюсерской работы — в частности, он управлял производством *Exile*, дебютного альбома автора-исполнителя (и реального изгнанника) из Уганды Джеффри Орьема, записанного в огромном студийном комплексе Real World в Боксе близ Бата, принадлежащем Питеру Габриэлу. Однако музыка уже начала сдавать свою не имевшую конкуренции позицию в центре иновской творческой жизни. «Музыка — это, можно сказать, знакомая территория», — поведал он Роберту Сандаллу в Q. «Мир музыки сейчас очень плотно населён. И большого удовольствия от этого уже не испытываешь… Когда у меня появилась идея амбиент-музыки, мне казалось, что это большая территория — по крайней мере, в моей голове. Но я не золотоискатель. Мне не нравится зарываться слишком глубоко. Я люблю рисовать карты, может быть, выйти на берег и немного там погулять.»

Если музыка теряла свой блеск, то энтузиазм Ино к визуальному искусству никак не шёл на убыль. Немалая часть нового десятилетия была посвящена серии аудио-, слайдовых и световых работ и их установке в галереях по всему миру. В 1990 г. в Зимнем Саду нью-йоркского Мирового Финансового Центра дебютировала энвиронментальная звуковая пьеса с самоочевидным названием *Тропические Джунгли;* после этого она переместилась в тропическую оранжерею лондонского художественного центра Барбикэн, в то время как такие аудиовизуальные работы, как *Тихая Комната, Современный Информационный Балдёж* и *Естественные Отборы* (это были по сути дела усложнённые варианты его видеоскульптур 80-х со сделанным по обстановке амбиентным звуковым сопровождением) демонстрировались в начале десятилетия от Монреаля до Сарагосы и от Лондона до Токио.

Музыка Ино продолжала жить своей жизнью. На протяжении 80-х фрагменты из его наследия украсили собой много известных голливудских фильмов (в том числе *На последнем дыхании, 9 Ч недель, Замужем за мафией* и *Отверженный* Ника Роуга) и некоторые более эстетские ленты — например, *Память* Колина Грегга (о Фолклендской войне), австралийскую инди-рок-драму *Псы в космосе* Ричарда Лауэнстайна и *Эгон Шиле — Излишества* Герберта Весли, а также документальные фильмы — типа *Сотворения Вселенной* канала PBS (1984). 90-е и 2000-е годы не принесли изменений — вещи Ино оказывались в самых разнообразных саундтреках, от *Trainspotting, Бархатной Копи* и *Схватки* Майкла Мэнна с Аль Пачино и Робертом Де Ниро до душераздирающего лауреата Золотой Пальмовой Ветви — *Комнаты сына* Нанни Моретти[151].

Несмотря на всю свою неуверенность относительно ценности музыки, Ино продолжал заполнять длинные промежутки между контрактными обязательствами к U2 работой над своими собственными вещами — хотя теперь это были менее профессиональные занятия, чем раньше. В 1990-м и 1991-м годах, посещая какой-нибудь зарубежный город, он делал импровизированные записи — часто с местными сотрудниками; таким образом у него накопилась серия набросков, над которыми он сильно поработал в Уилдернесс и собрал на альбоме с восхитительно «дрянным», «плакатным», «сексуальным» и «индустриальным» названием — *My Squelchy Life* (Моя негодная жизнь)[152].

My Squelchy Life — с участием (среди дюжины других участников) Роберта Фриппа, Роберта Квайна, Роджера Ино, Джона Пола Джонса, Рода Мелвина, клавишника Тома Петти

Бенмонта Тенча и (разумеется, поддельной) медной секции, в которой участвовали такие «имена», как «Король Гастингс Квеси Банана» и «Кертис Пеликан»[153] — должен был стать альбомом то игривого, то клаустрофобного цифрового арт-фанка, перемежающегося неспокойными заводями атмосфер DX7 и авант-поп-песнями в духе *Wrong Way Up*. По большей части он был насыщен озорным духом (если и не убийственными припевами) *Achtung Baby*. Там было много живых барабанов, хоть и глубоко преобразованных в механистические формы. Ино стал называть своё новое звучание «аварийным джазом» или «шаманским космическим джазом».

Пока Ино занимался футуристической музыкальной экзотикой, изумительно степенное Радио 4 Би-Би-Си пригласило его сыграть роль «нечестивца» в одной из самых своих давних программ — *Диски, которые вы возьмёте на необитаемый остров*. Выбор Ино оказался предсказуемо разносторонним — там были ду-уоп-самородок "Duke Of Earl" Джина Чендлера, "Alujonjonkijon" Фела Кути, "Sunday Morning" Velvet Underground, "He Loved Him Madly" Майлса Дэвиса, гимн "Herouvimska Pessen" Государственного хора Болгарии, и раскованная госпел-молитва Дороти Лав Коутс "Lord Don't Forget About Me"[154]. Единственной своей литературной «роскошью» Ино назвал *Случай, Иронию и Солидарность* Ричарда Рорти (ещё одним необходимым земным благом был «пожизненный запас галлюциногенных наркотиков»).

Т.к. Антею всё больше отвлекали от дела материнские обязанности, в 1991 г. было решено провести структурную перестройку Opal. В конце концов компания стала административной конторой Ино, но за время переходного периода ничем не занятые артисты фирмы перешли на All Saints Records — компанию, которую недавно учредил Доминик Норман-Тейлор. На время бездеятельности Антеи управление делами Ино было временно поручено оживившемуся Дэвиду Энтховену и его партнёру по бизнесу, бывшему менеджеру Island Тиму Кларку. Их новое совместное предприятие — IE Music — уже успешно вело дела бристольской группы Massive Attack, чей альбом *Blue Lines* был одним из хитов того года. Вскоре дуэт менеджеров обнаружил, что вести дела Ино — это совсем не очередной привычный случай уравновешивания причудливых требований артиста и его византийски запутанного рабочего графика при помощи непреклонности в духе Warner Brothers. «Помню, когда он сдал нам этот альбом», — вспоминает Энтховен о *My Squelchy Life* — «мы изо всех сил старались работать с Брайаном как следует; мы однозначно делали все, что могли, чтобы заставить Warners что-нибудь сделать с альбомом. Но нам

стало ясно, что у Брайана есть ещё много вещей, которыми он хочет заниматься — у него был целый список причин, по которым он берётся за то или иное дело: деньги, интерес, и вообще всё что угодно… Мы говорили об альбоме, но ему внезапно позвонили U2, и он умчался — а это значило, что всё откладывается, и так всё и продолжалось.»

Действительно, Ино сдал законченный мастер-микс своего «негодного» опуса в конце лета 1991-го; выпуск альбома был назначен на сентябрь. Ключевым журналистам были разосланы экземпляры для рецензий. Потом на Warners решили, что их график совершенно забит (или, возможно, подумали, что Ино будет слишком занят с U2, чтобы заняться полномасштабной деятельностью по раскрутке альбома), и выпуск был отложен до нового года — что фактически значило до февраля. Ино был недоволен; он считал, что в феврале ему нужно будет думать о чём-то совсем другом. «В том, что ты делаешь, всегда есть главный и неглавный момент», — размышлял он в разговоре с Джоном Дилиберто из Audio по поводу *My Squelchy Life*. «И когда я закончил эту пластинку, я знал, в чём тут главный момент… И я вернулся в студию и начал работать над неким новым материалом, который, как мне казалось, продолжал главную линию этого альбома.»

Пока Ино сидел в Уилдернесс и продолжал работать, рекламные механизмы Warners бездействовали. В конце концов уже существующий проект *Squelchy Life* был по сути дела брошен (или потерял актуальность). Ино даже вернул полученный им аванс (как он впоследствии напоминал интервьюерам, это наверняка было уникальное событие в истории звукозаписи) и занялся продолжением своей «главной линии». В результате получился новый альбом — *Nerve Net* — который вышел в свет в сентябре 1992 г. Название (Нервная Сеть) не лгало — этот альбом был ещё более гиперактивен, чем его забытый предшественник. Там сохранились кое-какие вещи со *Squelchy Life* (в том числе и заглавная), но теперь акцент переместился на резкий электронный арт-фанк — главным образом за счёт вокальных номеров[155]. Тем не менее игривый дух остался в неприкосновенности. Ино описал этот альбом как «паэлью — внутренне противоречивую сборную солянку; это разбалансированная, не имеющая центра пост-кул- и пост-рут-музыка в стиле «где я нахожусь?»» В расписанном на его буклете инструментальном арсенале значились и «африканский орган», и «тенор-факс».

Энтховен и Кларк были в восторге от альбома. «Мы обожали *Nerve Net* — мне казалось, что там есть хит-синглы», —

утверждает Энтховен. «Мне кажется, что поздняя сольная работа Ино заслуживает большего внимания — гораздо большего, чем сейчас.» Синглы и в самом деле были — целых два: тяжело ритмичная "Fractal Zoom" и джангл-фанк "Ali Click" плюс дополнительные ремиксы, сделанные (в том числе) Моби и иновским звукорежиссёром из Уилдернесс Маркусом Дравсом. К сожалению, Энтховен ошибся. Хитов не получилось, но в альбоме тем не менее были занятные очерки, среди которых не последнее место занимали "The Roil, The Choke" — фонетическое стихотворение, исполненное наивозможно чётким прелатским тоном Ино на фоне тёплого зефира DX7-фуза — и комически низкопробная шпионско-цифровая тема с самым диковинно чудным названием во всём иновском наследии — Pierre In Mist. Таким образом, было неудивительно, что альбом получил как криво-насмешливые, так и лестные рецензии: «Просто-напросто очень забавно», — объявил The Wire с нехарактерным для него легкомыслием. Q назвал альбом «возбуждающе новым». «Музыка настроения для научных фигляров», — фыркнул Entertainment Weekly. Однако остальные волновались по поводу того, не является ли это отвлекающее озорство признаком застоя иновской музы. С тех пор, как на *Wrong Way Up* обнаружилась ориентация на современную поп-музыку, у журналистов постоянно было ощущение, что Ино (приближающийся к середине пятого десятка) уже не хочет на своих новых пластинках переходить артистический Рубикон. Однако едва ли можно было сказать, что он «сдался», и в широкой публике преобладало чувство, что его музыка всё ещё может быть порталом к неким новым замыслам. На обложке *Nerve Net* он добавил к музыке несколько описательных прилагательных; одним из них было «Безбожная». «Да, я атеист, и для меня идея бога является одной из частей того, что я называю последней иллюзией», — объяснял Ино. «Последняя иллюзия заключается в том, что кто-то знает, что вообще происходит.»

В июне 1992 г., завершив лекционное турне по Германии, Ино опять встретился с Дэвидом Боуи на церемонии его бракосочетания с моделью Иман Абдулмаджид в одной церкви во Флоренции. Для сопровождения этого несколько театрального ритуала Боуи сочинил собственную брачную амбиент-музыку. Среди 68-ми гостей присутствовал триумвират из трёх «но»: Ино, Йоко Оно и Боно (правда, Боно не попал на свой авиарейс из Дублина и успел только на фотосеанс). Во время приёма Боуи поболтал с Ино о возможности совместной работы — «мы внезапно оказались на одном и том же курсе», — размышлял Боуи. Вдобавок к собственным тщательно рассчитанным танцам,

Ино (которому, наверное, всё это уже начало слегка наскучивать) принялся наблюдать за движениями тел Боуи и Иман во время танца и нарисовал в своём блокноте типично причудливую диаграмму. Он представил эти свои странные наблюдения на трёхчастном показе диапозитивов, который состоялся в полностью распроданном лондонском театре Sadler's Wells в июле.

Эта лекция, носившая название *Парфюм, Оборона и Свадьба Дэвида Боуи*, стала одним из наиболее широко освещаемых немузыкальных мероприятий Ино (правда, его речь была полна музыкальных аллюзий, а некоторым слайдам аккомпанировала «подсознательная» амбиент-музыка). В ней Ино распространялся на такие несвязанные темы, как выделения кошачьих желёз, культурные императивы, лежащие в основе музыкальной критики и способы перенаправления оборонных бюджетов в область альтруистических технологических исследований. Для многих, похоже, гвоздём программы был его тонкий самоуничижительный юмор («Это было великолепно — он был очень забавен и говорил об очень, очень важных вещах — Sadler's Wells был забит до отказа. Блестящее выступление», — вспоминает Дэвид Энтховен), и отклики на это событие появились даже в бульварной прессе. Однако Энди Гилл из Independent высказал весьма скептическое отношение к некоторым наиболее фантастическим аллюзиям Ино и в особенности к его критике музыки: «Иновские косвенные нападки на Баха показались мне поверхностным вздором — ведь они исходят от человека, чьи системно-музыкальные эксперименты можно считать современными разработками баховских тематических вариаций.»

Теперь лекции Ино проходили и в весьма значительных аудиториях. Ранее в этом году он принял приглашение межправительственного комитета Европейского Сообщества в Брюсселе прочитать министрам лекцию о «Будущем культуры». В своём обращении Ино определил культуру как «всё, чего мы не *должны* делать» (эту тему он исследовал в своих лекциях с 1991 года; он касался её и в Sadler's Wells) и объяснил, что это может значить всё, что угодно — от музыки до украшения кондитерских изделий, от причёсок до модельного бизнеса. «Мы должны есть, но у нас не обязательно должны быть «национальные кухни», Биг-Маки и вырезка Россини», — заметил он. «Мы должны одеваться, чтобы защититься от плохой погоды, но мы не должны особо заботиться о том, что мы наденем — Levi's или Yves Saint-Laurent.» (Позже, в лекции, названной «Большая Теория Культуры», Ино внёс в свои определения ещё большую ясность — он пытался найти «единый язык, на котором можно было бы говорить о моде,

украшении тортов, Сезанне, абстрактной живописи и архитектуре, и в понятиях которого можно было бы обсуждать любое — так сказать, нефункциональное — стилистическое поведение; ведь на это у людей уходит всё больше и больше времени.»)

Пока он обдумывал великие объединительные культурные теории (а кроме того, рождение их с Антеей второй дочери — Дарлы Джой Ино), музыка продолжала уходить всё дальше от центра его творческой жизни. После *Nerve Net* его когда-то обильный поток сольных работ начал понемногу сходить на нет. В конце 1992-го вышел альбом *The Shutov Assembly* (он был упакован в мертвенную зелёную обложку — стоп-кадр из видеокартины *Египет* Ино и Грега Джакобека; последний также нёс ответственность за яркие дробные образы на обложке *Nerve Net)* — но его благородные амбиентные дуновения не вызвали ни малейшей критической реакции. В следующем году вышел ещё один альбом, *Neroli* — часовая слуховая «гравировка» скорбных «падающих каплями» клавиш с подзаголовком *Музыка для Размышлений, часть IV*. Альбом, названный в честь эфирного масла, извлекаемого из апельсиновых деревьев (считается, что это был популярный аромат среди придворных дам эпохи Возрождения, а теперь он повсеместно применяется в ароматерапии) и выпущенный почти точь-в-точь через пятнадцать лет после *Music For Airports, Neroli* подвёл благоразумную, изысканно выполненную черту под «классической» амбиентной эрой Ино и стал его последним полностью коммерческим сольным альбомом на следующие четыре года[156].

К 1993 году амбиентная музыка фактически переросла Брайана Ино. Афекс Твин, он же Ричард Д. Джеймс, молодой корнуолльский ди-джей, начал делать домашние записи, и только что выпустил альбом *Selected Ambient Works 85–92*, чрезвычайно анемичный вид техно, основанный на минимальных синтезаторных линиях и крайне аскетичных ритмах и записанный на бытовые кассеты. Ричард Джеймс (кстати, признававший влияние Ино) оказал громадное влияние на последовавшую эволюцию экспериментальной танцевальной музыки, и то, что он использовал термин «амбиент», помогло привлечь к этому стилю целое новое поколение.

Тем временем Филип Гласс выпустил *Low Symphony* — оркестровые варианты инструментальных очерков с альбома Дэвида Боуи *Low* (в том числе особенно болезненную версию "Warszawa") в исполнении Бруклинского Филармонического оркестра. Ретроспективное настроение, теперь уже связанное с размышлениями об Ино-музыканте, было ещё усилено выпуском в

1993 году двух роскошно упакованных трёхдисковых сборных альбомов *Eno Box*. Это был конспект его сольной карьеры до того момента, разделённый на *Instrumentals* и *Vocals* (для комплетистов на обоих частях были кое-какие редкости), и его выход в свет совпал с 20-й годовщиной отставки Ино из Roxy Music.

Ино принимал немалое участие в создании этих коробок, визуальное оформление которых делали Расселл Миллс и Дэйв Коппенхолл. «Брайан предложил следовать неким визуальным принципам, которые с течением времени стали противоречить друг другу», — вспоминает Коппенхолл. «В одно время принцип состоял в том, чтобы положиться на чёрное и белое, чистые тона, никаких окрасок — что-то вроде блокнота… а потом, по ходу дела, акцент радикально переместился на яркие цвета, узоры в горошек, полоску и пр. Мы понимали, что это классическая уловка для создания несовместимых подходов, игривый метод — потрясти и посмотреть, что в конце концов получится.»

Это был период провокационных «визуализаций». Ино вместе с такими людьми, как бывший певец/барабанщик 10cc Кевин Годли, ставший режиссёром видеоклипов, и кинорежиссёр Марк Пеллингтон, добавил кое-какие афористичные лозунги в головокружительную сценическую постановку U2 *Zoo TV* — до сих пор, наверное, самое экстравагантное театрализованное рок-представление — которую группа начала возить по миру в 1992-м. По сути дела это были Непрямые Стратегии в масштабе стадиона. Пока иновские художественные провокации блистали по всему свету[157], их автор тихо оплакивал смерть неистощимого источника своей художественной жизни — дяди Карла.

Весной 1993 г., между двумя частями турне, Ино собрался вместе с U2 в Дублине — теоретически для записи EP-пластинки. Запись, заряженная мощным успехом *Zoo TV*, шла — необычно для U2 — быстро и спонтанно (по словам Ино, «быстро и грязно»). EP-шка стала альбомом *Zooropa;* он остаётся апогеем ухода группы от ценностей рок-н-ролла. Действительно, Дэниела Лануа не было за пультом, и в музыке группы, казалось угасли последние следы их былой серьёзности — мелодраматический «эмоциональный» надрыв в голосе Боно стал далёким воспоминанием. Под руководством Ино акцент был перенесён на всё «дрянное» и «индустриальное»; в песнях речь шла в основном об отчуждении и общественной анестезии. Эдж даже вставил в альбом разговорный монолог "Numb". Ино упросил Боно петь с преднамеренной развязностью в дешёвый микрофон Shure прямо в аппаратной, без наушников и слушая аккомпанемент, воспроизводимый в колонках так громко, что временами он

просачивался в его вокал. *Zooropa*, под влиянием художественного нахальства Дэвида Боуи, ещё глубже зарылась в ироничный постмодернизм. Там были и фальцетная песня в стиле «немецкое диско» "Lemon", и дань уважения *Low* (изначально скучный блюз-рок) под названием "Daddy's Gonna Pay For Your Crashed Car", и причудливый гибрид техно и кантри "The Wanderer" с участием приглашённого певца — Джонни Кэша.

Альбом вышел в начале июля — как раз к тому времени гастрольная машина U2 дотащилась до Америки. В Англии к стилистическим вольтфасам Боно и компании до сих пор относились не слишком доверчиво, но в Северной Америке *Zooropa* получила совершенно невероятный приём. «Истинная сила альбома состоит в запечатлении звука, с которым разбиваются истины, вещи распадаются на части; запечатлении момента, когда начинается скольжение в пропасть и возбуждение и страх уже невозможно отличить друг от друга», — гремел в Rolling Stone Энтони Декертис. Другие направляли свои похвалы в сторону Ино. «Хвала тебе, Ино. В его природе исследовать внешние пределы, и действительно, в этих десяти песнях U2 подошли к краю ещё ближе, чем на *Achtung Baby* — хотя то, что это U2, ещё можно понять», — изливался Boston Globe.

1993-й год оказался для Ино одним из самых неистовых периодов жизни. В гамбургском Markthalle появилась новая инсталляция *Будущее будет похоже на парфюм* — аудиовизуальная родственница *Neroli;* Ино произнёс речь на очередном выпуске из Колледжа Дизайна Художественного Центра в Монтрё (Швейцария) — там опять обсуждалось симптомологическое значение тортов, причёсок и парфюма. Промежутки между визуальным искусством и лекционной деятельностью продолжали заполняться продюсерской работой. Ино содействовал производству альбома *When I Was A Boy* эксцентричной канадской певицы Джейн Сиберри, руководил записью второго альбома Джеффри Орьямы *Beat The Border*, а также спел и исполнил синтезаторную партию на *Souvlaki* — втором альбоме восходящих звёзд «шугейза» Slowdive, вышедшем на Creation Records.

Ещё более значительно было то, что Ино с Маркусом Дравсом на шесть летних недель перебрались в студию Real World Питера Габриэла, где записывали манчестерскую группу James. Эта группа впервые обратилась к Ино с предложением продюсировать их дебютный альбом *Stutter* ещё в 1986-м году — но тогда он был занят с U2. Образовавшись в начале 80-х в качестве минималистского пост-панк-состава, James в последнее время превратились в группу из семи человек, с материалом,

подходящим для стадионов. Правда, на Ино гораздо большее впечатление производил другой аспект — их способность к групповым импровизациям. Он провёл несколько дней в Манчестере, на репетиционной базе группы, где наблюдал за тем, как они на месте изобретают новую музыку. «Для меня было ясно, что этот сырой материал — своим особым, хаотическим и рискованным образом — составляет не менее важную часть их творчества, чем те песни, которые из него выросли», — размышлял Ино позже.

Горя желанием по максимуму использовать эту доселе неизвестную грань James, он воспользовался большим числом студий в Real World для того, чтобы работать вместе с группой над двумя параллельными проектами — хорошо отработанным коммерческим поп-альбомом и экспериментальной, спонтанной «теневой» пластинкой. Пока днём записывался основной альбом, подготавливалась вторая студия (Ино и Дравс ставили на аппаратуру необычно большие катушки ленты, чтобы запись могла идти непрерывно), где записывалась чисто импровизационная музыка — это происходило главным образом по ночам, при тусклом атмосферном освещении. Певец Тим Бут в конце концов добавил вокал на кое-какие вещи из ночных сеансов, а поскольку срок сдачи альбома был близок, Ино смонтировал эти записи в ударном темпе. После того, как Бут захотел перепеть некоторые песни, в группе возникли трения, и первоначальная идея об одновременном выпуске экспериментального и «коммерческого» альбомов была «положена на полку». «Коммерческий» альбом *Laid* вышел в свет осенью, и на нарастающей волне брит-попа дошёл до верхней части английских списков. Его полуамбиентный брат-близнец *Wah Wah* был выпущен ограниченным тиражом ы 1994-м — задержка с выпуском несколько подорвала его спонтанный смысл, но на долю Ино выпал очередной раунд аплодисментов от прессы за то, что он хотя бы подстегнул звуковую изобретательность группы.

В этом же году Ино получил заказ на написание музыки для последнего фильма Дерека Джармена *Блестящий Жук* — часовой компиляции из кадров Super 8 и реальных фрагментов, выбранных для освещения жизни и карьеры режиссёра. Фильм вышел лишь посмертно, т.к. Джармен умирал от осложнений СПИДа. В саундтреке Ино сочетались ненавязчивый амбиент и нежные ритмические пассажи. В духе великодушия и возрождения, который несомненно получил бы одобрение Джармена, эта музыка получила вторую жизнь в виде фундамента для *Spinner* — совместного альбома Ино и Джа Уоббла, распространителя «уорлд-мьюзик» и бывшего басиста Public

Image Ltd. Альбом вышел в 1995 г. Подробные комментарии Ино относительно *Spinner* воспроизведены в забавном письме Ино Доминику Норман-Тейлору, вошедшем в *Год с распухшими придатками* (в другом месте своего дневника Ино вспоминает закулисную встречу в конце 70-х с лидером бывшей группы Уоббла Джоном Лайдоном, который сардонически спросил у Брайана — «что, ты всё ещё делаешь эту хиппи-музыку?»); здесь достаточно сказать, что его не всегда убеждали добавления, сделанные «Вихляющим» ("Wobbling One"). «Моё эгоистичное желание состоит в том, чтобы мой первоначальный материал звучал бы погромче», — признался он однажды. Дэйву Коппенхоллу была поставлена задача сделать оформление для *Spinner;* это привело к нескольким забавным «исследовательским» эпизодам: «Я работал над идеями, связанными с первоначальным названием *Glitterbug*. Но тут опять визуальные подходы менялись при каждой нашей встрече — впрочем, как и рабочее название. В один момент возникла идея обложки из чистого куска обоев, и Брайан тут же предложил нам съездить в Fads на Кэмден-Хай-стрит. Помню этот приятный день, когда мы, сгорбившись, тащили на себе эти тома с образцами обоев и чуть не падали от смеха, читая такие названия обоев, как «Римские сумерки» или что-то в этом роде[158]. Это был крайне абсурдный и весёлый день — мы рылись в этих образцах, и часто бывало так, что самым пошлым из них давались самые нелепо атмосферные и поэтические названия.»

За период с середины 80-х у Коппенхолла накопилось много других занимательных воспоминаний об Ино — в частности, о поездке в Уилдернесс в 1987 г. по случаю свадьбы Роджера Ино: «Расселл и Мэгги Смит (моя партнёрша, позже набивавшая текст для коробок Ино) вместе с Брайаном и кем-то ещё были в общей комнате. День понемногу переходил в красивый вечер — сумерки, гаснущий свет, люди, разбросанные по комнате; очень непринуждённая, усыпляющая, мирная атмосфера, почти без света. Наверное, тогда я чувствовал себя довольно стеснительно, и мог слегка нервничать в таких ситуациях. На несколько кратких секунд я встал со своего места, а когда стал садиться обратно, кто-то сыграл классическую шутку, т.е. подложил мне «воздушную подушку». Звук взрыва заглушил всё остальное. Помню, что Брайан был в истерике… Я всегда думал, что это подстроил он. Наверное, тогда я был идеальным кандидатом. В тот же вечер я впервые стал свидетелем вокальной страсти Брайана — это было моё первое впечатление о его домашних вокальных навыках. Он был на кухне, что-то готовил на «Реберне» и выводил йодлем так, как будто это последний день в его жизни

— переходя от госпела к блюзу и обратно. Это создавало какое-то успокаивающее, человечное, домашне-повседневное чувство…»[159]

Рапсодическим завываниям в пределах Уилдернесс скоро, однако, пришёл конец: в 1994 г. Opal Ltd. продали этот дом, и семья Ино вернулась в Лондон, заняв величественную виллу в Бленхайм-Кресент, Ноттинг Хилл, W11 (сохранив за собой пристанище в Вудбридже). Ино уже занял временную студийную резиденцию в квартире в Брондсбери-Виллас в Килберне (таким образом случайно вернувшись в квартал, где он какое-то время жил в начале 1972-го). «Жить на этой улице интересно, потому что мимо постоянно ходит очень много красивых женщин», — поведал он Стюарту Макони, когда тот посетил студию в конце 1993-го. «Красивые женщины находятся на переднем крае культуры — просто благодаря тому, как они двигаются, как они выглядят. Нельзя вообразить, чтобы такие женщины жили в Уимблдоне.» Но восхищаться этой обстановкой ему пришлось недолго, т.к. в 1994 г. компания купила два смежных здания в уединённом районе Пембридж-Мьюз, W11, которые стали штаб-квартирой Opal и — с середины 1995-го — постоянной лондонской студией Брайана.

В 1994 г. в воздухе носились старые иновские ассоциации. В этом году был издан альбом *The Essential Fripp And Eno*, а во время отдыха на Карибских островах судьбе было угодно, чтобы Ино натолкнулся на Брайана Ферри. Их давно находившаяся в спячке дружба возродилась за парой рюмок на закате, и через 21 год после язвительного разрыва они решили опять что-нибудь записать вместе. Ферри черепашьими темпами уже пятый год работал над своим сольным альбомом *Mamouna*, и Ино оказался очень кстати, чтобы — по словам Ферри — «впрыснуть туда немного волшебства» (на обложке значились следующие роли Ино: «звуковая осведомлённость, звуковая среда, звуковые акценты, внезапные обработки и звуковые бедствия» — в общем, то, на чём он закончил в 1973-м). Два Брайана даже написали вместе песню — кусочек роскошного арт-фанка с тоскливым красноречиво-ностальгическим подтекстом — под названием "Wildcat Days".

Вскоре после этого Ино пересёкся с другим старым столпом глэма — Дэвидом Боуи — причём в старом излюбленном месте, Mountain Studios в Монтрё. Там они занялись производством концептуальной пластинки — *1. Outside*, названной так потому, что это предположительно был первый альбом серии, которая должна была привести Боуи в новое тысячелетие (Боуи заразился иновской болезнью — выпускать альбомы сериями, но до второго

номера он так и не добрался). В концепции Боуи присутствовал футуристический правительственный отдел по «Художественным Преступлениям» и герой-киберпанк-детектив по имени Натан Адлер. Гастрольная группа Боуи собралась в Монтрё, когда прибыл Ино; он решил — как в тот последний раз 16 лет назад, когда они работали с Боуи — дезориентировать музыкантов и «найти новые способы заставить импровизацию пойти не туда, куда бы она пошла без меня».

Ино признавался, что думал о Рое Аскотте и жаждал вернуться к «игровой» политике Ипсуичской художественной школы. Для этой цели он раздал всем музыкантам (и студийным ассистентам) причудливые ролевые инструкции — очередные мета-Непрямые Стратегии. Каждому из них следовало примерить на себя образ того или иного «фантастического музыканта» из будущего, и контекст для этих ролей Ино расписал довольно подробно. Там были такие роли, как участник «арабской соул-группы в североафриканском игровом секс-клубе» или «музыкант на Астероиде, космическом клубе, находящемся на орбите на высоте 180 миль над поверхностью Луны», или «единственный выживший после катастрофы… ты попытаешься играть так, чтобы не дать развиться в тебе чувству одиночества». На основе этих чудаковатых указаний происходило множество спонтанных репетиций, которые на законченном альбоме сократились до озадачивающих переходов между песнями, во время которых Боуи что-то рассказывал голосом одного из персонажей своего не менее «притянутого за уши» сценария о «художественном преступлении».

Ранее в этом году Ино удостоился почестей в болоте поп-вакханалий и самовозвеличивания, ежегодно устраиваемом английской музыкальной промышленностью — Brit Awards. Ему достался титул Лучшего Британского Продюсера за работу над альбомом *Zooropa*. Это была его первая крупная «сольная» награда. В 1988 г. они с Даниэлем Лануа номинировались на Brit за свою работу над *The Joshua Tree*, но их опередили другие противоречивые звуковые мятежники — Stock, Aitken & Waterman.

В продюсерской (и сочинительской) области в этом году Ино присоединился на Манхэттене к нью-йоркской перформанс-артистке и сочинительнице песен Лори Андерсон, для записи её шестого альбома *Bright Red / Tightrope*. Старые сотрудники Ино Адриан Белью и Арто Линдсей также участвовали в работе, да и новый дружок Андерсон Лу Рид исполнил там эпизодическую роль (в свои 20 лет Брайан Ино и подумать не мог, что однажды будет записываться на Манхэттене с почтенным лидером Velvet Underground).

В следующем году было ещё несколько музыкальных развлечений. Во время очередной поездки в Нью-Йорк Ино поработал с Арто Линдсеем, который тогда записывал первый из своих неожиданно весёлых босса-нова-альбомов — *O Corpo Sutil / The Subtle Body*. Ино отметился на пластинке лишь тем, что залил один особенно деликатный очерк ("Four Skies") шумным абстрактным диссонансом, в котором в своё время специализировался Линдсей в даунтауне — любопытная инверсия ролей.

В марте 1995-го Ино воссоединился с James в лондонской студии Westside (это было после плутовского круиза по Нилу, подробности которого — в том числе случай, когда он едва не остался в Нижнем Египте после того, как непозволительно долго задержался на одном интересном базаре — забавно изложены в *Годе с распухшими придатками*), чтобы начать исследовательскую работу для нового альбома — первого с того времени, когда группа чуть не распалась. Прежде чем этот альбом — *Whiplash* — был выпущен в 1997 г., прошло два года спорадической работы (в основном без Ино).

В этом же (1995) году Ино опять сошёлся с Лори Андерсон, чтобы добавить клавиши к её по большей части разговорному альбому *The Ugly One With The Jewels*.

Андерсон ответила взаимностью, выступив в роли сладкозвучного «рассказчика» на массивной художественной инсталляции в похожем на лабиринт депо Acorn Self Storage, устроенной в марте в Уэмбли. В последнее время Ино вжился в новую роль — «приглашённого лектора» в Королевском Колледже Искусств (он наконец взялся за работу, которой, как он думал, в конце концов и будет заниматься — ещё до того, как этому помешала музыкальная карьера[160]) — и групповая выставка *Self Storage* в сотрудничестве с британской художественной организацией Artangel была его первой крупной университетской работой. Сорок помещений в депо-лабиринте преобразовывались Ино и его студентами в «муравейник» мульти-чувственных экспонатов[161].

Примерно в это время имена Андерсон и Ино начали связываться с именем Питера Габриэла и разработкой революционного «мирового тематического парка». Этот — всегда смутный — план подсознательно просветительного «альтернативного Диснейленда» обсуждался уже несколько лет, и без всякого результата. Кое-какой прогресс был — было выбрано место, Vall d'Hebron в Барселоне; кроме того, мэр этого города был энтузиастом этой идеи. Проекту нехватало только двух ключевых элементов — финансирования и авторитетного

определённого плана (как только потенциальные инвесторы начинали издавать одобрительные звуки, Габриэл разрабатывал целый новый набор запутанных идей и опять их отпугивал). Хотя уже было собрано несколько потенциальных участников достаточно высокого калибра — в том числе дизайнер Филипп Старк, гостиничный архитектор Эмилио Амбаш и кинорежиссёр Терри Гиллиам — ничего осязаемого так и не получилось, и Габриэл нашёл применение некоторым своим идеям в творческой работе над злополучным лондонским Куполом Тысячелетия. Ино же был назначен директором одного из павильонов на ганноверской выставке Expo 2000. В 1994 г. он, говоря о плане тематического парка, высказал как бы зловещее пророчество судьбы подвергшегося жестокому осмеянию Купола: «…мы не хотим просто построить кучу зданий со всякими хитрыми фокусами внутри…»[162]

Габриэл и Андерсон были одними из первых ярых сторонников цифровой технологии и разрабатывали интерактивные CD-ROM'ы — в то время они горячо рекламировались как «формат будущего». Ино опередил их обоих, сделав в 1994 г. *Headcandy* — головокружительно калейдоскопическое интерактивное попурри из цифровой амбиент-музыки и пародийных психоделических визуальных образов, которые нужно было рассматривать через прилагаемые преломляющие очки (весьма похожие на старые 3D-очки для просмотра фильмов — правда, все эти анимационные образы затмила графика современного стандартного персонального компьютера (и даже без всяких очков)). Впоследствии Ино назвал свою работу по *Headcandy* одним из немногих по-настоящему жалких моментов своей карьеры и принялся за воплощение своих собственных идей по более сложному применению CD-ROM-формата, после чего совершенно его забросил (а позже даже сказал, что термин «интерактивный» — это «неправильное слово», т.к. носитель информации всё равно по сути дела основан на пассивном подходе «зрителя/слушателя»).

В 1995 году музыка Ино обрела более звучную связь с цифровым царством — компания Microsoft заказала ему фирменный «стартовый» джингл для своей операционной системы Windows 95. «Идея пришла в тот момент, когда я совершенно лишился идей», — признавался он. «Я какое-то время работал над своей собственной музыкой и, честно говоря, заблудился. И я был очень рад, когда ко мне пришли и сказали: «Вот конкретная задача — реши её.» Заказ из агентства гласил: «Нам нужна музыкальная пьеса, которая была бы вдохновляющей, всеобъемлющей, бла-бла, да-да-да, оптимистической,

футуристической, сентиментальной, эмоциональной» — весь список прилагательных, а в самом конце говорилось: «и она должна продолжаться 3,25 секунды».»

Техническое задание Microsoft «открыло клапан», и Ино представил целых 84 разных, ювелирно выполненных синтезированных миниатюры, одна из которых, понятно, была принята. «Когда я закончил с этим и вернулся к работе над трёхминутными пьесами, эти три минуты показались мне океаном времени», — позже вспоминал он. Таким образом простейший фрагмент — и наверное, вполне объяснимо, вовсе не выдающийся — синтезаторной музыки Ино вошёл в миллионы кабинетов и домов по всему миру (правда, впоследствии его сменило новое поколение «стартовых тонов» Microsoft). За свои 3,25 секунды музыки Ино получил заранее установленный гонорар в 35 тысяч долларов — не сказать, чтобы уж совсем маленькие деньги.

В мае 1995 г. Ино дал интервью редактору передового компьютерного журнала Wired Кевину Келли, который назвал его «прототипом художника Ренессанса версии 2.0» — правда, немалую часть интервью Ино посвятил брани по адресу непримиримой позиции компьютерщиков и издёвкам над тем фактом, что тысячи лет физической эволюции человека теперь свелись к бесконечно малому нажатию на клавишу: «У тебя есть эта глупая маленькая мышь, которой требуется одна рука и глаза. Вот и всё. А как насчёт всего остального? Ни один африканец не стал бы так заниматься компьютером. Это какое-то тюремное заключение.» Он развил эту тему: «Проблема с компьютерами состоит в том, что в них недостаточно Африки. Именно поэтому я не могу ими пользоваться долго. Знаете, что такое болван? Болван — это человек, в котором недостаточно Африки.» Однако самым значительным фактом было то, что Ино заплатили за это интервью (такой подход к делу давно проповедовал Лу Рид — известное божье наказание для прессы; он направил Ино поздравительное послание).

Однако во всём, что касалось новой технологии, Ино едва ли был луддитом. И в самом деле, в 1995 г. компьютеры и звуковое продюсерство слились для него в новую страсть — «генеративную музыку». В предыдущем году он познакомился с «алгоритмической музыкально-порождающей программой» Koan, запатентованной компанией цифровых разработок SSEYO. Ино был очарован видимо «случайным», «органичным» графическим подходом к созданию компьютерных скринсейверов; кроме того, он знал о работе художника-компьютерного графика Карла Симса, который уже начал разрабатывать «саморазвивающиеся»

цифровые образы. Программа Koan предлагала нечто подобное в звуковой области. Получая со входа базовые параметры-указания, или «посев», программа могла «вырастить» уникальные музыкальные события — притом никогда не повторяющиеся в одной и той же конфигурации. Ино вполне естественно откликнулся на это — ведь это было что-то вроде скрещения «Игры Жизни» Джона Конвея с фазовыми узорами Стива Райха и его собственной пластинкой *Discreet Music*.

Ино почти мгновенно был обольщён возможностями генеративной музыки и представил себе будущее, в котором пластинки будут уже не документом-«стоп-кадром», обречённым без конца повторять некий когда-то схваченный музыкальный момент, а скорее набором ненавязчиво введённых звуковых возможностей, способных уникальным образом сочетаться и развиваться при каждом новом прослушивании. Вместе со всей программной сложностью Koan, в ней была некая волшебная «непредсказуемость», столь же близкая к алеаторической бесхитростности ветряных колокольчиков или эоловых арф, как к уверенным, высокопарным понятиям академической «компьютерной музыки» (которая с 50-х гг. создавалась в IRCAM, знаменитом парижском Институте Акустических и Музыкальных Исследований, причём часто казалось, что огромные правительственные капиталовложения тратились на создание музыки, на которую уже десятилетия назад наткнулись самоучки или даже изобретатели поп-музыки).

Генеративная музыка стала новой религией Ино — это было новейшее и самое хитроумное выражение освящённой временем парадигмы «установи параметры — начни — посмотри, что получится». В апреле 1996 г. вышел упакованный в коробку гибкий диск *Generative Music 1 with SSEYO Koan Software;* на нём была записана дюжина порождающих «пьес» Ино (дающих слушателю возможность «вырастить» свою собственную музыку). Несмотря на всё техническое новаторство этой формы, основанные на Koan работы Ино звучали как самая обыкновенная амбиент-продукция (одним из первых — и не очень успешных — его экспериментов с Koan была подача на вход программы основных компонентов "Discreet Music" — в результате получилось какое-то мутное звуковое месиво) — пусть даже ни одна из этих пьес не могла быть повторена в том же самом виде[163].

Весьма академические заметки Ино к *Generative Music 1* были приписаны некому CSJ Бофопу — это был самый последний из долгого списка иновских псевдонимов и анаграмм[164]. Это имя впервые появилось на обложке альбома *Passengers: Original*

Soundtracks 1, вышедшего в ноябре 1995 г. Он начал жизнь как самая амбиентно-абстрактная пластинка U2 на тот момент, но по мере продолжения работы в Лондоне и Дублине, стало ясно, что главной движущей силой проекта является Ино, а U2 — всего лишь его сотрудниками. Когда Island/Polygram, для которых U2 были главными кормильцами (не говоря уже о менеджере группы Поле МакГиннессе), услышали рабочий материал, они отвергли саму мысль о том, что нечто столь явно некоммерческое может стать очередным альбомом U2, и следовательно, возникла необходимость нового названия и нового артиста, которому мог бы быть приписан этот материал. Для Боно пластинка была «музыкой для поздней езды в быстрой машине», и он предоставил Ино придумать какой-нибудь теоретический контекст. «Мы были рады быть его аккомпанирующей группой», — признался он. Ино (под псевдонимом CSJ Bofop) создал воображаемые кинематографические сценарии для всех пьес. Некоторое время рабочим названием альбома было *Cinema*. В некоторых вещах был вокал Боно (Ино пел в одной), но большая его часть парила в полуамбиентном эфирном мире «киномузыки», время от времени оживляемом появлениями артистов-гостей — от ди-джея Mo'Wax Хауи Б до японской певицы Холи.

Будучи выпущен в музыкальном климате, определявшемся королевской британ-битвой между Blur и Oasis (а также вторым прорывным альбомом Radiohead *The Bends*, угрожавшим дать новое определение «интеллигентному року» *конца эпохи*), альбом Passengers был в лучшем случае редкой безделушкой, а многим казался просто суетным проектом («возможно, Ино и изобрёл амбиент, но похоже, он забыл, что амбиент должен быть чем-то большим, чем «слуховые обои»», — ворчал в Rolling Stone Джим Дерогатис). Пэту Кейну из The Guardian альбом даже показался свидетельством раболепия Ино перед остроглазым технокапитализмом конца XX века. «Взгляните на заметки на обложке его проекта Passengers», — фыркал он в своей протяжённой антииновской тираде, — «самый первый кредит Ино — это «стратегии», и лишь потом «синтезаторы» и «микширование».»[165]

Поперёк ощущаемой слушателями тенденции самоублажения шла сорокапятка, выбранная из альбома — "Miss Sarajevo". Содержащая поразительное выступление звезды оперного вокала Лючано Паваротти, эта песня — наполовину протест против боснийской войны, наполовину возвышенная ария — была одной из немногих композиций альбома, действительно вошедших в фильм — снятую Биллом Картером и профинансированную U2 документальную ленту о негармонирующем с общей обстановкой

конкурсе красоты, прошедшем в Сараево в прошлом году (несмотря на гражданскую войну, бушевавшую буквально в пределах слышимости). В сентябре 1995 г. Ино вместе с Боно (который сам был сыном оперного тенора) и Эджем поднялся на сцену в Модене (Италия), где проходил ежегодный благотворительный гала-концерт Паваротти; там они исполнили мощную версию "Miss Sarajevo" под аккомпанемент полного оркестра. Ино, чью охрипшую глотку лечил местный лекарь Маэстро, и которого пришлось отговаривать от появления на сцене в женских босоножках, пел и играл на клавишах, пока мелодраматическое бельканто Паваротти увлажняло глаза публики.

Ино был весьма занят боснийским конфликтом. Они с Антеей уже имели кое-какие дела с благотворительной организацией War Child, основанной для помощи детям-жертвам югославской гражданской войны — правда, Ино скептически устранялся от сбора денег при помощи приглашения знаменитостей, предпочитая лучше тихо и скромно вкладывать деньги в небольшие проекты и достойные дела. Однако теперь у него были свои маленькие дочери, и он зарылся в литературу о запутанной кровавой истории Балкан, и даже пошёл на то, чтобы стать одним из спонсоров War Child — его за обедом в китайском ресторане в Уэстборн-парке уговорил Бил Лисон, основатель организации. Отношение Ино к благотворительности изменилось в конце 1993 г., после того, как он помог Антее в сборе инструментов и CD для жителей блокированного Восточного Мостара — когда-то прекрасного средневекового городка на реке Неретва, известного своим классическим головокружительным (и недавно разрушенным) средневековым мостом. «Я около 45-ти лет весьма презрительно относился к артистам, участвующим в какой бы то ни было политике», — признался он, — «и даже написал высокомерную статью в Guardian, проводя очень недобрые намёки на песню «Освободите Нельсона Манделу» — я утверждал, что не дело артистов заниматься подобными вещами.» Сбор инструментов и альбомов оказался проясняющим моментом. «С нашей стороны не потребовалось по сути дела никаких усилий, но отклики были совершенно изумительны — оказалось, что мы сильно изменили жизни людей. Я подумал — Боже мой, неужели это так просто? Наверное, это меня и зацепило.»

В качестве исполнительного продюсера Ино сыграл ключевую роль в альбоме *Help!* — благотворительной записи в пользу War Child, сделанной за один сентябрьский день с участием таких артистов, как Radiohead, Шинед О' Коннор, The Stone Roses, Suede, Oasis, The Levellers и Portishead. Вдобавок к тому, что он собрал

весь этот проект, Ино вместе с Massive Attack сделал в студии Townhouse в Шепердс-Буш запись песни "Fake The Aroma". Прибыли от *Help!* должны были пойти на постройку крупного музыкального комплекса в разрушенном войной Мостаре. Альбом мог бы разойтись в ещё больших количествах (и дойти до первого места в английском хит-параде), если бы составитель британского списка компания Gallup не отказалась отменить оговорку, запрещающую «сборным» альбомам участвовать в официальном списке. Ино в *Годе с распухшими придатками* очень сердился на такую непреклонность, утверждая, что War Child в результате этого потеряла тысячи фунтов потенциальной прибыли.

В мае Ино отправился в Мостар, чтобы взглянуть на место для предполагаемого музыкального центра. Во время представления местному совету группа Ино столкнулась с явно выраженным скептицизмом со стороны представителя детского фонда ООН (Юнисеф), который, повидимому, счёл благодеяние со стороны рок-звезды «снисходительным». Однако мэр города — недавний узник сербского лагеря военнопленных — встал на защиту Ино и компании, осудив Юнисеф за бездеятельность.

Теперь Ино уже ничего не имел против кампаний по сбору денег. Они с Антеей были двигателями модного шоу *Языческая забавная одежда*, устроенного летом 1995 г. в нарочито показной галерее Saatchi на севере Лондона. Все модели одежды были созданы руками крупных рок-звёзд — в том числе Дэвида Боуи, Брайана Ферри, Фила Коллинза, Бьорк, Роберта Уайатта, Игги Попа, Майкла Стайпа из R.E.M. и самого Ино (одежду показывали студенты отделения моды художественных школ St. Martin's и Kingston); все модели в конце концов были проданы с аукциона в пользу War Child. В предыдущем году состоялась лишь слегка менее амбициозная версия подобного мероприятия — *Маленькие Кусочки Больших Звёзд*, в которой самым видным донором был Дэвид Боуи[166]. В том же году War Child устроила аукцион — Musical Milestones — для которого Ино записал одноразовую сингловую версию песни "White Light/White Heat" Velvet Underground. Эту вещь он впервые услышал в начале 1968 г., когда жил в винчестерском «сарае» — но её текст всегда его озадачивал. Ему пришлось связаться с автором — Лу Ридом — и попросить его сделать транскрипцию. Вариант Ино звучит как некий цифровым образом модернизированный дубль, не вошедший в Here Come The Warm Jets… Ходили слухи, что песня будет выпущена «официально», но сейчас это кажется маловероятным. В конце концов Ино расстался с War Child после того, как выяснилось, что деньги, собранные от продажи "Miss Sarajevo", вместо того, чтобы полность пойти — как намечалось —

на строительство музыкального центра в Мостаре, были частично потрачены (по прагматическим, а не коррупционным причинам — поспешил подчеркнуть Ино) на другое — в том числе на содержание большого офиса.

В сентябре вышел альбом Боуи *1. Outside*. После периода музыкальной депрессии и временами весьма неловкой самопародии, в который Боуи скатился в предыдущем десятилетии, на этот раз новый альбом (впрочем, как и его предшественник, *Black Tie White Noise* (1993)) был встречен как возвращение к настоящей авангардной форме. Критики опять сняли шляпы перед Ино. «Добро пожаловать обратно, Ино — волшебник новаторства в аппаратной…», — приветствовал его Том Дойл в Q. «Ясно, что музыка на *Outside* не предназначена для мощной коммерческой ротации», — продолжал он, — «в целом она ужасно эклектична в своих наивных и иногда опрометчивых метаниях от техно ("Hallo Spaceboy") до авант-джаза ("A Small Plot Of Land") и извилистой эпичности заглавной вещи.»

Ино уехал из Монтрё ещё до окончательного завершения альбома; в своём дневнике он оплакивал тот беспорядок, в который Боуи привёл сделанные миксы. Тем не менее у него хватило оптимизма, чтобы предпринять вместе с Боуи раунд интервью, приуроченный к выпуску альбома. К ним вернулось кое-что из старого юмора Пита и Дада, хотя в общем они выглядели очень контрастно — Боуи без конца курил Marlboro, хлебал кофе и простонародным языком общался сразу с десятком человек; Ино потягивал чай и отвечал на вопросы своим размеренным, иронически-независимым тоном. «Он был очень гламурным молодым человеком… я ему очень завидовал», — вспомнил Боуи о том, как он впервые увидел Ино в начале 70-х. «Было такое впечатление, что не было всего этого времени — мы как будто и не расставались с нашего третьего совместного альбома», — восторженно говорил он Полу Горману из Newsweek о их возрождённом сотрудничестве. «Мы просто грандиозно сходимся характерами.»

Осень 1995 г. была для Ино временем собирания лавров — вдобавок к связке почётных докторских степеней он присутствовал на открытии постоянной выставки своих аудиовизуальных работ в Сваровски-музее в Инсбруке (Австрия). Потом он вернулся в Лондон, чтобы получить приз «Вдохновение» от журнала Q. В конце ноября он оказался уже за кафедрой в галерее Тейт, где произнёс одноминутную директивную речь на вручении Премии Тёрнера. К этому его практически принудил импресарио Тейт Николас Серота; Ино старался как-нибудь увернуться от этой чести. В конце концов согласившись, он

отбросил обычные пошлости церемониальных платформ и произнёс обличительную речь о неспособности искусства донести свои идеи до масс, приведя неблагоприятное для искусства сравнение с популярными научными сочинениями, которые тогда пользовались большим спросом. Ино был поклонником трудов британского биолога-эволюциониста и популяризатора науки Ричарда Доукинса — с самого 1977 года, когда он прочитал его первую книгу — *Эгоистичный ген*. Он остался открытым сторонником ясно выраженной антирелигиозной позиции Доукинса, и постоянно жаловался на то, что в искусстве никто не способен с такой же силой поставить проблему. «Мне кажется, что разговоры об искусстве находятся на той же ступени развития, на какой была биология до Дарвина», — недовольно заявлял он. «У нас есть множество разных наблюдений, но нет единой «рамки», которая объединила бы их и дала им смысл.»

В том году премию Тёрнера получал Дамиен Херст — пресловутый *анфан-террибль* британского искусства. Его выставка *Кто-то обезумел, кто-то убежал* с «Разделёнными матерью и ребёнком» — иконически оторванными друг от друга коровой и телёнком, плавающими в формальдегиде — сама по себе представляла провокационное и о многом говорящее стирание граней между наукой и искусством. При том при всём отношение Ино к слоняющемуся по вечеринкам, увлечённому Британопом Херсту оставалось неоднозначным — и он лаконично заметил, что когда звёзды высокого искусства решают вести себя подобно рок-звёздам, они всегда выбирают для подражания самые хамские стереотипы.

Нельзя сказать, чтобы Ино сам был решительно против некоторого грубо-подрывного поведения. Когда его попросили произнести речь в нью-йоркском Музее Современного Искусства в связи с выставкой на тему «высокого» и «низкого» искусства, он принялся взаимодействовать (и на этот раз глагол был вполне уместен) с *Фонтаном* — пресловутым писсуаром, «созданным» Марселем Дюшаном в 1917 году, предметом, предполагаемая антиискусственная «незначительность» которого была доведена до абсурда астрономической цифрой на ценнике. «Это показалось мне таким возвышенным примером товарного производства, что я решил сделать нечто такое, что я называю ре-коммодификацией», — сознавался Ино в своём дневнике. Я просунул тонкую водопроводную трубку через зазор в витрине и поссал в него.» (Ино ничего не говорит о том, куда делся его «художественно-террористический» сброс после того, как прошёл через ни к чему не подсоединённую керамику…)

Дневник, из которого взято это (и десятки других забавных,

афористичных, озадачивающих и зачастую волнующих откровений), был опубликован в следующем году. *Год с распухшими придатками* был манной небесной для инофилов — он дал им возможность заглянуть в эту позолоченную, но временами и тревожную жизнь. В книге звучала и знакомая нота неуверенности в себе («В студии какая-то апатичная музыка и всегдашний вопрос: «А зачем?»), напоминающая о преждевременном «кризисе среднего возраста» 1975 года и мучениях вокруг *Before And After Science*. Временами создавалось впечатление, что он борется с (прямо не названными) мыслями об «уходе в отставку»[167].

1995-й стал для Брайана ещё одним особенно «бешеным» годом, и со стороны его возбуждающая нервные окончания последовательность проектов, обязательств и корреспонденций — не говоря уже о почти постоянном взаимодействии со знаменитыми персонами музыки, искусства, науки, академических кругов и средств массовой информации — казалась волнующей и изнурительной; это было неистовое «трепыхание» сорокасемилетней динамомашины, извлекающей из своих «батарей» всё, что только возможно и останавливающейся только для каких-то католических раздумий о том, зачем вообще он всем этим занимается. От книги исходил и некий игривый шарм — особенно очевидный в тех местах, где Брайан обсуждает жизнь со своими юными дочерьми. Его врождённая похотливость также выражалась — зачастую комично — во всём, от преувеличенных с помощью «Фотошопа» женских ягодиц до искренних фантазий об обществе крупных дам в маленькой парилке. В одном месте он описал мужественную борьбу с видеомагнитофоном, который отказывался воспроизводить видео под названием *Большие безрассудные девчонки*. К такому аспекту деятельности аскетичного «Профессора Ино», наверное, были готовы далеко не все случайные читатели.

Этот дневник стал одним из наиболее восторженно принятых иновских изданий за многие годы. Звучное совмещение мозгового и нутряного, подытоженное в одном предложении: «Зад — это большой мозг», похоже, застраховало его статус изысканного национального сокровища для либеральной интеллигенции. Друзья и коллеги, которым не пришлось общаться с Брайаном в 1995-м году, объявили о своём глубоком разочаровании тем, что им не пришлось попасть в зону действия этого «радара», а Ино большую часть 1996-го проходил в футболке с отпечатанным предупреждением: «В этом году я не веду дневника».

Одним из регулярных корреспондентов Ино (и широко представленным в дневнике) был Стюарт Брэнд, основатель

одного из первых сетевых сообществ WELL и Глобальной Бизнес-Сети (консалтингового агентства «неосуществимых идей», с которым Ино связан до сих пор). Брэнд был известным в Сан-Франциско писателем с несравненным послужным списком в разных проектах, основанных на регулярном выпуске — типа *Каталога Всей Земли* и книги об архитектуре *Как обучаются здания* (1994). В 1996 г. Брэнд и Ино запустили проект «Фонд Долгого Сейчас». Его смутная, но несомненно благородная цель заключалась в поддержке долгосрочного мышления во всех формах человеческой деятельности — очевидно жизненно необходимая работа в век сокращённого внимания, одержимый идеей постоянно сокращающегося будущего (Ино однажды заметил, что 2000-й год ещё со времён его детства был эталонной датой «будущего» — и сейчас он был уже рядом). Наверное, самым широкомасштабным проектом фонда были Часы Долгого Сейчас (название придумал Ино) — предполагаемый хронометр, который мог бы работать, с минимальным вмешательством со стороны человека, на протяжении десяти тысячелетий (модель этого устройства сейчас находится в Лондонском Музее Науки).

В следующем десятилетии Ино стал весьма ценным «активом» Фонда Долгого Сейчас — он передавал организации свои интервью, заметки и звуковые пьесы, а кроме того, служил чисто ассоциативной рекламой. В 2003 г. он выпустил альбом *January 07003 Bell Studies For The Clock Of The Long Now* — спекулятивную пластинку, состоящую из футуристически-алгоритмических «звонков». Несмотря на довольно «монолитный» замысел, звучал он по большей части весьма неплохо. «Я посчитал, что мне позволена некая вольность — ведь проект задуман в мерках тысячелетий», — признавался Ино в сопроводительных заметках, после чего добавил очень характерное высказывание: «меня отвлекли некоторые более привлекательные неудачи.»

В 1996-м его позвал несколько менее эзотерический музыкальный мир — Ино получил вторую премию Brit; на этот раз это был «Приз Фредди Меркури» (присуждаемый за выдающиеся заслуги в пробуждении общественного интереса) за альбом *Help!*. Ино получал статуэтку в компании Тома Йорка из Radiohead. За столом Ино сидел также Брайан Ферри; рядом был будущий премьер-министр (и поклонник King Crimson) Тони Блэр со своим окружением. Однако самым запомнившимся моментом всего этого события стало то, что произошло во время мессианского, самовлюблённого выступления Майкла Джексона — исполнения его раздутой до нелепых пропорций «мощной экологической баллады» "Earth Song", дополненной легионами

резвящихся маленьких детей. Когда представление достигло театральной кульминации, на сцену ворвались Джарвис Кокер (певец культовой в то время британ-группы Pulp) и его друг Питер Мэнселл, и Кокер исполнил уморительно-пародийный «танец бёдер», закончившийся заголением зада. Ино громко аплодировал. По сообщениям Скотланд-Ярда, в создавшейся на сцене свалке один 11-летний мальчик получил удар кулаком, другому было порезано ухо, а третьего столкнули со сцены. Кокера арестовали, но выпустили без предъявления обвинений (высказывались предположения, что травмы были причинены по неосторожности чрезмерно деятельными телохранителями Джексона).

На следующий день могучая британская таблоид-пресса набросилась на Кокера, повидимому, скорее желая обсудить «оскорбительный» пресс-релиз Sony (компании Джексона), нежели спросить, зачем вообще кому-то было нужно разрушать это сомнительное зрелище. Ино выступил в печати на следующей неделе, подтвердив свою поддержку Кокера и обругав выступление Джексона[168].

На церемонии вручения премий Ино (уже давний сторонник всего ирландского) поговорил с Вэном Моррисоном о возможности своей работы с этим соул-мистиком из Белфаста, а также перекинулся парой слов с ещё одним единственным в своём роде музыкантом, имеющим ирландские корни — Декланом МакМанусом (он же Элвис Костелло). Последовавшая за этим встреча в сауне на западе Лондона привела к тому, что Ино спродюсировал для него одну вещь — мрачный атмосферный кусочек "My Dark Life", вошедший в альбом *Songs In The Key Of X*, сборник, сделанный по мотивам научно-фантастического телесериала *X-Файлы* (пьеса также была включена в бонус-диск на вышедшем в 2001 г. переиздании альбома Elvis Costello & The Attractions *All This Useless Beauty)*.

Вскоре после этого Ино полетел в Берлин для установки своей инсталляции генеративной музыки в арт-комплексе Parochialkirche, в качестве фрагмента шоу под названием *Городские Оригиналы XI: Британская Среда*. Это был первый случай публичного представления его системных пьес на основе Koan. Позже его отвезли в берлинский аэропорт Темпельхоф, где через акустическую систему оповещения транслировалась *Music For Airports* — теперь уже отдалённая предшественница генеративной музыки. В этом же году аудиовизуальные работы Ино выставлялись в Британском Павильоне на венецианском биеннале, в парижском Центре Помпиду и амстердамском музее Stedelijk.

В 1996 г. Расселл Миллс дебютировал как записывающийся артист — под именем Undark. Ино (как и Питер Габриэл, Майкл Брук, Эдж, Билл Ласвелл, Гарольд Бадд и др.) передал Миллсу свои музыкальные фрагменты, которые Миллс со своим сотрудником Томом Смайзом объединил — в подходяще живописной манере — в атмосферный одноимённый альбом, выпущенный маленьким ноттингемским лейблом Instinct. В 1999 г. последовал и второй альбом, *Pearl + Umbra* — в нём был представлен столь же звёздный (и даже ещё более длинный) список участников, в том числе и Ино.

В начале 1997 г. вышел альбом James *Whiplash*. Это была их самая явно коммерческая пластинка до сих пор, но печатные отклики были решительно неоднозначны. Руководство записью в большинстве случаев возлагалось на американского синти-поп-продюсера Стивена Хейга, хотя "Tomorrow" (песня, изначально вышедшая на *Wah Wah)* явно подвергалась воздействию оживляющих электродов Ино, и Брайан был упомянут как «сопродюсер» — несмотря на то, что, наверное, самой ключевой заслугой Ино было удержание группы от распада после путаницы, вызванной *Wah Wah*.

Весной 1997-го супруги Ино решили, что им нужна перемена обстановки и начали обсуждать возможность проведения продолжительного «отпуска» за границей («Брайан опять захотел уйти в отставку», — полушутя сказала мне Антея), прежде чем отдавать дочерей в английскую школу. Брайан высказывался за Сан-Франциско или Германию; Антея хотела во Францию или Италию. В конце концов они сошлись на России — а именно Санкт-Петербурге, центре тогдашней российской художественной деятельности, где приземлились весной 1997 г. и где так или иначе оставались до конца года. Ино недавно был приглашён редакцией *Observer* на должность колумниста, и теперь стал посылать туда забавные ежемесячные отчёты из волшебного северного царства «белых ночей» — места, которое, как настаивал Ино, совершенно не соответствует сложившейся у него репутации опасного преступного города. В его очерках в *Observer* туземцы представали как чудаковатые, но чрезвычайно кроткие стоики; Санкт-Петербург — как город с крепким интеллектуальным каркасом, место (сообщал он), где нищие слишком горды, чтобы открыто просить милостыню, а вместо этого выставляют на тротуарах котят, жалкий вид которых должен убедить прохожих расстаться с несколькими лишними копейками. Он совершенно очевидно был убит наповал очаровательными и озадачивающими вывертами этого архитектурно величественного города, и — в более общем смысле — околдован постоянными переменами

культурной атмосферы, всё ещё подмигивающей величественным посткоммунистическим отблеском и в то же время не до конца разорванной на части бандитами-олигархами и не отравленной холодным прикосновением многонационального капитализма.

В Санкт-Петербурге Ино жил жизнью свободного художника (в его паспорте стояла отметка «Brayan Ino, художник»), и даже вступил в «эстетическо-террористическую» группу «Художественная Воля». В основном он занимался тем, что устанавливал свои инсталляции — в том числе генеративную музыкальную пьесу в Павловском дворце (как часть престижной выставки *Новая Академия*), а позже — крупную аудиовизуальную работу *Lightness* (смесь «киноискусства, пиротехники, музыки окружающей среды и инсталляции»), которая была установлена в огромном городском Мраморном Дворце стиля рококо.

Первоначально Ино жили в наёмной квартире, а потом купили свою — недалеко от Невы (эту квартиру они продолжают сдавать по сей день, за приличную сумму в рублях). Пока Брайан занимался своим искусством, газетными колонками и общением с эксцентричной городской интеллигенцией, главным занятием русофилки Антеи был присмотр за детьми, «весь день решавшими арифметические задачи…». Несмотря на некоторые сообщения, утверждавшие обратное, у наших супругов никогда не было намерения уехать в Россию надолго. «Я нахожу, что меня очень стимулирует проникновение в другие среды обитания и поиск в них чего-то особенного. Это вселяет в меня энергию. Это не даёт мне заснуть», — уверял Брайан Джона О'Махони из Financial Times ближе к концу семимесячного пребывания в Петрограде.

Пока Ино был в России, U2 выпустили *Pop*, ещё один полуэкспериментальный альбом с неким иновским качеством (несмотря на то, что Брайан не имел к нему никакого отношения). Смелый, но расфокусированный, альбом — как предшествовавший ему проект Passengers — получил пренебрежительные отклики в прессе и продавался сравнительно плохо. Для записи следующей пластинки были опять вызваны Ино и Дэн Лануа.

В мае 1997-го к власти пришло правительство Новых Лейбористов во главе с Тони Блэром. В декабре Ино вернулся в Британию, ещё находясь в состоянии нехарактерного для него оптимизма (правда, продолжалось оно недолго). «Единственное интересное, что есть в выборах — это не то, что могут победить лейбористы», — размышлял Ино в своём дневнике 1995 года, — «а то, что консерваторы могут исчезнуть, их заменят либералы, и старая перебранка как-нибудь изменится.» У Ино пробудилась уверенность в либерал-демократах, несмотря на то, что

продолжающаяся парламентская деятельность уже установила изнурительный партийный курс на следующее десятилетие — и в этом курсе не было перспектив немедленных крутых перемен[169].

1997 год не был полностью посвящён хэппенингам в области изящного искусства на берегах Невы и в районе Невского проспекта. На музыкальном фронте Ино сделал вклад в широко разрекламированный альбом ремиксов Can *Sacrilege*, перемикшировал незаконченную песню Роя Орбисона "You May Feel Like Crying" для саундтрека к фильму Вима Вендерса *Конец насилия* (и спел на ней), а кроме того, добавил синтезатор и фоновой вокал к восьмому сольному альбому Роберта Уайатта *Shleep* (Уайатт, несомненно, единственный артист, в чьих песнях легко совмещаются контрастные вклады Брайана Ино и Пола Уэллера). *«Shleep* был весьма противоречивым набором пьес», — сказал мне Уайатт. «Брайан помог мне очень во многих отношениях — правда, я не могу отделить одно от другого, потому что работаю всё равно как в какой-то фантазии… но мне всегда нравится, когда Брайан поёт. Он сочинил бессловесный кусок в [вступительной вещи] "Heaps Of Sheeps" как дуэт. Я люблю петь вместе с Брайаном — хотя нам нечасто приходилось этим заниматься.»[170]

В июле на лейбле All Saints вышла редчайшая вещь — сольный альбом Брайана Ино. *The Drop* состоял из музыки, над которой Ино работал большую часть 1996-го и начало 1997-го; это была подборка слегка беспокойных амбиентных пьес, перемежавшихся угловатыми бессловесными электронными завитушками. Альбом был полон эксцентричных цифровых райд-тарелок и круто разворачивающихся клавишных мелодий — фоновая музыка для коктейльной вечеринки андроидов. Первоначально названный *Unwelcome Jazz* (рассматривались и такие названия, как *Swanky, This is Hup!* и *Neo Geo*), он был сделан в жанре собственного изобретения Ино: «джаз, которого никто не просил». Рецензии были по большей части уничижительны, а утомительная продолжительность (74 минуты) наводила на мысль о конвейерном количестве, преобладавшем над высоким качеством отделки (теперь как ирония воспринимались слова Ино, сказанные им год назад на веб-конференции Compuserve: «Терпеть не могу, когда CD гудят на протяжении часов, и тебе становится уже всё равно, что там записано…» и его признание, что он предпочитает слушать старые виниловые пластинки — из-за их сравнительной краткости). Несмотря на некоторые интригующе-завлекательные названия пьес — "Boomcubist", "Blissed" и пр. — *The Drop* в лучшем случае казался лёгкой сумасбродной забавой. Многим показалось символичным

название пластинки («Падение»). Даже обложка — собственноручно выполненный Ино в «Фотошопе» силуэт карикатурного грузоподъёмника — казалось, была аналогией ни к чему не обязывающих каракулей. В конце концов *The Drop* оказался никому не интересным (и мало кем купленным) джазом, и прошли долгие семь лет, прежде чем Ино рискнул выпустить очередной «коммерческий» сольный альбом.

Тем не менее в последующие годы продолжали выходить и более эзотерические иновские CD — правда, ограниченными тиражами и всегда в связи с художественными выставками. Компакт-диск *Lightness — Extracts From Music For White Cube* (1997) представлял собой не требующий разъяснений документ иновской генеративной инсталляции в модной лондонской галерее «Белый Куб»; он был выпущен тиражом в 500 экз. и распространялся компанией Opal только по почте[171].

Позже в том же году вышел ещё один CD — *Lightness: Music For The Marble Palace;* он распространялся только на домашнем вебсайте Ино Eno Shop. В следующие несколько лет последовали ещё сколько-то малотиражных вышедших на Opal альбомов. Пьеса "I Dormienti" представляла собой музыку, впервые исполненную осенью 1999 г. на совместной с итальянским художником/скульптором/декоратором Миммо Паладино инсталляции в Chalk Farm's Roundhouse. Источником альбома *Kite Stories* был генеративный CD-R, созданный для инсталляции в музее современного искусства Kiasma в Хельсинки в начале 2000 г. («Одному из его элементов уже почти двадцать лет, а большая часть сделана на прошлой неделе», — объяснял тогда Ино. «Музыка разделена на восемь независимых слоёв, каждый из которых проигрывается на отдельном CD-плейере. Поскольку проигрыватели не синхронизованы, музыка постоянно образует разные новые узоры.») Дальше последовали не требующие пояснений пьесы *Music For Prague* (в Праге Ино провёл порядочное время в конце 90-х) и *Music For Onmoyoji; Music For Sonic Recovery Room* была впервые представлена на «Звуковом Буме» — крупной выставке звукового искусства в лондонской галерее «Хейворд» весной 2000 г. (её куратором был Дэвид Туп.)

Иновская инсталляция *Sonic Boom* была частью его текущей серии «Тихий Клуб»; это была комната с мягко модулирующим освещением и спокойной, тонкой звуковой атмосферой (частично представляющей собой ремиксы одной старой пьесы из *Shutov Assembly)* с участием замедленных вокальных тонов некой Киоко Инатоме (официантки в любимом суши-ресторане Ино), читающей какую-то японскую сказку. Инсталляция явно действовала как пространство для восстановления сил городских

жителей (например, после скитаний по громадному арт-шоу), хотя во многих смыслах иновские обволакивающие среды не сильно отличались от тех, которые в больших количествах стали появляться в современных бутиках и швейцарских ресторанах. В этом отношении это было либо свидетельством того, что Ино уже не ведёт за собой время, либо доказательством того, что он всегда был прав. Через четверть века после того, как случайное сочетание дождевых капель с едва слышимой музыкой для арфы времён Возрождения запустило в его недавно повреждённой голове новую идею, музыка «амбиент», когда-то производившая дикое впечатление, стала знакомым, повседневным предметом обстановки.

Compact Forest Proposal (2001) был альбомом музыки, впервые представленной в качестве части ещё одной серии иновских инсталляций — *New Urban Spaces Series #4: Compact Forest Proposal*, в которой десять CD-проигрывателей изрыгали амбиентные тоны и тонкие световые нити, напоминавшие медузу. Инсталляция дебютировала в марте 2001-го в сан-францисском Музее Современного Искусства.

Для уравновешивания всей этой умственной художественной деятельности рубежа тысячелетий Ино временами «становился популистом». В 1998 г. он выступил в ужасно нетипичной для себя роли — сыграл Отца Брайана Ино (участника конференции «Хорошо быть священником — 98») в одной из серий комедии ирландского телевидения *Отец Тед*. У него не было никаких слов, но в своих поповских одеяниях и с модно постриженными остатками своих седеющих волос он выглядел вылитым преподобным католиком-эстетом. Мария Ино и братство Де Ла Салле должны были бы гордиться этим, а может быть и нет — учитывая лёгкое непочтительное настроение этого шоу.

В том же году был издан французский вариант дневника Ино — *Un Annee aux Appendices Gonfles* — с бесплатным приложением в виде 30-минутного CD с шестью пьесами «Непрошенного джаза», не изданными больше ни в каком виде. В 1998-м Ино исполнилось 50, и это событие было, разумеется, отмечено в прессе. В Independent On Sunday обозреватель крикета (и горячий поклонник Ино) Тим де Лиль представил забавный список «50-ти иновских моментов». Среди них было такое откровение (вероятно, вызванное *Отцом Тедом*): «Многие годы у Ино не было никаких религиозных верований — кроме того, что фундаментализм — это плохо. В последнее время он превращается из бывшего католика в бывшего атеиста. «Я начал понимать, что мне нравятся люди с определённым религиозным чувством».» Что подумал об этом друг Ино Ричард Доукинс, остаётся неизвестным.

Де Лиль также привёл слова бывшего члена Eurythmics Дэйва Стюарта, который недавно наткнулся на Ино, работавшего в какой-то импровизированной студии во Франции; там не было устройства отсчёта времени, и Ино превратил свой переносной будильник в метроном. «За два дня мы записали с этим будильником пять или шесть вещей; потом я нашёл пластмассовую игрушечную гитару с встроенным синтезатором ритма, установленным на ритм вальса — её мы использовали ещё в двух песнях», — вспоминал Стюарт.

В январе нью-йоркская труппа новой музыки Bang On A Can All-Stars, созданная композитором Майклом Гордоном, выпустила свою камерную версию *Music For Airports* — восторженные рецензии на неё доказали тот факт, что этот альбом стал самой классической и долговечной работой Ино. Летом ансамбль воспроизвёл свой болезненно-возвышенный вариант *Ambient 1* на публике в лондонском аэропорту Стэнстед. Слушателям был дан совет во время исполнения музыки перемещаться по аэропорту, чтобы наиболее полно оценить её качества — правда, многим просто хотелось окунуться в её мелодичное струнное очарование. Среди слушателей были Ино и Роберт Уайатт (Уайатт с типичным чистосердечием сказал мне: «Мне понравилась версия Bang On A Can, сыгранная живьём в настоящем аэропорту. Классные дела!»). Луиза Грей так писала об этом исполнении в The Wire: «BOAC завершили своё выступление сюрпризом — транскрипцией "Everything Merges With The Night" с *Another Green World*. Ино слегка покраснел, но выглядел довольным — даже когда кое-кто из публики начал тихо подпевать.»

В том же духе в 2000 г. выступил итальянский пианист Артуро Сталтери — он выпустил альбом *Cool August Moon*, содержащий печальные — хоть и несколько педантичные — фортепьянные и оркестровые варианты пьес Ино с *Music For Films, Another Green World, Before And After Science* и *Apollo*.

В конце 1999 г. Ино вернулся к обязанностям «продюсера-консультанта» в работе над десятым студийным альбомом U2 *All That You Can't Leave Behind*. Этому проекту была посвящена большая часть следующего года. После безразличия, с которым были встречены альбомы *Pop* и Passengers, U2 (с довольно типичным для них высокомерием) заявили, что «опять нанимаются на работу… лучшей группы в мире.» Им хотелось отойти от иронии и умудрённого пост-модернистского озорства своих последних проделок и вернуться (хотя бы частично) к гимновому року своих воплощений 80-х гг. Боно нельзя было уговорить снять свои широкие тёмные очки, но его ребяческие «альтер-эго» (Муха, МакФисто и т.д.), в которых он

перевоплощался на сцене, теперь попали под запрет, а Ино и Лануа получили задачу придать этому новому варианту группы концептуальной и звуковой достоверности. Во время затянувшегося пребывания в Дублине Ино трудился изо всех сил, стараясь создать сплав, сочетающий сложную звуковую обработку и сырые «гаражные» гитарные звучания — наиболее эффективно это было реализовано на первой сорокапятке альбома, непреклонно оптимистической вещи "Beautiful Day", где драм-машины и секвенсоры отлично сочетались с мощным, цепляющим роком.

Альбом, выпущенный осенью 2000 г., оправдал все устремления группы. Он стал номером 1 во всём мире (и номером 3 в США) и самым ходовым их товаром со времён *The Joshua Tree*, собрал конфетти-дождь одобрительных отзывов и целую полку всяких наград (в том числе целых семь «Грэмми»). В одной из типичных рецензий Джеймс Хантер из Rolling Stone восхищался изобилием «зацепок» альбома: «Мелодии — это зеркальное отражение прекрасной продюсерской работы, выполненной (на первый взгляд невидимо) опытными руками Дэниела Лануа и Брайана Ино.»

В 2004 г. U2 закрепили успех этого альбома новой работой — *How To Dismantle An Atomic Bomb*, пластинкой, за энергичной прямотой и краткостью которой скрывался тот факт, что в её создании в разное время принимали участие семь продюсеров (в том числе Ино и Лануа) под руководством Стива Лиллиуайта. Это был ещё один значительный успех (на этот раз восемь премий «Грэмми») — которому, в частности, помогла доходная рекламная связь с только что выпущенным на рынок проигрывателем iPod фирмы Apple — и доказательство того, что U2 полностью преодолели свой личностный кризис конца 90-х.

Несмотря на оглушительный успех их последних совместных работ, именно после выпуска *How To Dismantle An Atomic Bomb* Ино впервые серьёзно поссорился с Боно и компанией. Дело было в старом затруднении — авторских кредитах. Антея сказала мне, что Брайан был недоволен тем, что не получил авторства во многих песнях с последних альбомов, в создание которых, как ему казалось, он вложил много сил. U2 же были знамениты тем, что все песни писались внутри группы (альбом Passengers был единственным заметным исключением). Как подчеркнула Антея, дело было не в гонорарных платежах как таковых (в случае подобных крупных проектов Брайан, повидимому, до сих пор не интересуется вознаграждением), а в признании личных заслуг. Впоследствии Боно позвонил Ино с предложением «оливковой ветви». На следующей пластинке U2 группа преступила

собственное правило и сразу начала с совместного сочинительства с Брайаном (этот процесс начался в 2007 г. в Марокко). В момент написания этих строк альбом записывается в Дублине. «Ему это очень нравится», — заявляет Антея, и Брайан, приближаясь к 60-летию, не подаёт никаких признаков намерения (как часто раньше) «отойти от дел».

Действительно, в первые годы 21-го века горизонты Брайана Ино (уже панорамные) расширились ещё сильнее — хотя это и означало сокращение выпуска новых музыкальных альбомов. Тем не менее в его каталоге продолжали появляться достойные — хотя едва ли сногсшибательные — дополнения. Его сотрудничество с франкфуртским ди-джеем/перкуссионистом/композитором Й. Петером Швальмом *Drawn From Life* (2001) вылилось в стильный — пусть временами и не очень яркий — альбом усиленных струнными пост-амбиентных звуковых пейзажей с сумрачной восточной «подкладкой». Крупным новаторством были четыре минуты тишины, разделявшие два варианта вещи "Bloom" — они были восприняты или как жест смелой пост-кейджевской рефлексивности, или просто как каприз, сбивающий с толку рецензентов. Ино и Швальм даже дали несколько скромных концертов — в основном в буколических местах южной Европы. «Теперь я играю музыку, подходящую для живого исполнения», — сказал Ино о своём запоздалом возвращении на концертную сцену. «Можете представить, как бы я стал исполнять свои амбиентные альбомы в театре?»

В 2003 г. Opal выпустили *Curiosities Vol. 1* — альбом вещей, выбранных ассистентом Ино Марлоном Уинетом из «невыпущенной, нереалистичной и незаконченной музыки, лежавшей во всех углах студии» (кое-какие из них оказались ремиксами материала *Headcandy)*. Эти вещи, с «колоритными» названиями — "Select A Bonk", "Work/Wank" и т.д. — представляли собой «кашу» из причудливого аритмичного машинного фанка, бубнящей электроники и сферического амбиента; загадочный урожай, собранный на одной из самых плодотворных площадок звукозаписи современной музыки. Второй том материализовался в следующем году (лучшее название вещи — "Fat Nude Dance" («Танец толстой обнажённой»)).

В 2004 г. супруги Ино продали свою виллу в Ноттинг-Хилле и обосновались в обширном здании в деревенской местности Оксфордшира (обширном настолько, что недавно их дочери устраивали в одной из пристроек вечеринки с живыми выступлениями групп). Ино засадил немалую земельную площадь

молодыми деревьями (его новое увлечение в духе «Долгого Сейчас»). Том Филлипс опять оказался его соседом. «Я сейчас вижу Брайана и Антею в Оксфорде, потому что их дети ходят в одну школу с моими приёмными детьми; я был у них дома и видел всё, что там делается. Так что он опять оказался от меня на расстоянии нескольких ярдов — ну, почти нескольких.»

В год переезда в деревню Virgin (а в США — Astralwerks) переиздали первые четыре сольные альбома Брайана — это был первый шаг в крупной серии, непонятно почему названной "Original Masters" (это всё-таки были ре-мастеры); за ними последовала трёхдисковая пачка «Амбиентных Произведений», а вскоре — такое же количество «Саундтреков». Ранние сольные работы удостоились множества рецензий и шумных похвал их изобретательности, смелости и предвидению. Не было никаких бонус-треков — главным образом потому, что практически не осталось дублей, ещё не включённых в какие-нибудь сборники или не преобразованных в другие пьесы.

В том же году — всего через 31 год после выхода в свет *No Pussyfooting* — Ино и Фрипп вновь объединились на пластинке *The Equatorial Stars*, приятной смеси вибрирующих Apollo-подобных синтетических декораций, прерываемых благоразумными скрупулёзными проходами Фриппа и блестящими метеорическими атмосферами. Вполне разумно предположить, что в создании этой музыки не участвовали никакие изуродованные катушечные магнитофоны. Действительно, ощутимое их отсутствие на вполне хорошо — хоть и не широко — рецензируемом альбоме было признаком открытия «новой территории». Через два года появился download-альбом ещё не слышанных совместных работ Ино-Фриппа из предыдущего десятилетия. Музыка была по большей части обманчиво знакома и, как изысканная вещь "Timean Sparkles" в стиле *Evening Star* и североафриканский таинственный грув "Tripoli 2020", носила косвенно-фанковый характер. Альбом, изначально вышедший под громоздким названием *The Costwold Gnomes: Unreleased Works Of Startling Genius*, в конце концов был издан в виде двойного CD *Beyond Even (1992–2006)*.

Несмотря на всё это, Ино не был особенно склонен к воссоединениям. Продолжая сотрудничать с Брайаном Ферри (они вдвоём сочинили песню "I Thought", вышедшую на альбоме Ферри 2002 г. *Frantic*), он отказался войти в состав Roxy Music, когда они в 2001 г. реформировались для гастрольного тура. В нашем разговоре примерно в это время он сказал мне, что стал бы думать о воссоединении только в том случае, если бы группа написала и стала исполнять «пять или шесть новых песен» — что,

зная ленивую музу Ферри, было всего лишь тактичной формой отказа. «Мне никогда не нравилось гастролировать, но мысль о гастролях со старой музыкой я просто не мог выносить. Не хочу сказать о них — и об их желании гастролировать — ничего плохого. Если им этого хочется — прекрасно. Но где же удовольствие?»

Ферри в 2005 г. также склонился к такому образу мыслей и согласился начать новый студийный альбом Roxy Music с участием Ино. Прошли три года и ничего ещё не готово — «может быть, я буду работать над этим в этом году, но ещё не уверен», — сказал мне ещё не слишком одурманенный кофеином Ферри в январе 2008-го — но ему нравится работать в компании Ино в студии. «Я ощутил кое-какую ностальгию», — признаётся он, говоря о чувстве, которое испытал, впервые за три десятилетия оказавшись в одном помещении с Манзанерой, Маккеем, Томпсоном и Ино. «Нам всегда весело, когда мы вместе. Особенно Брайан всегда меня смешит — и похоже, я его тоже. Он понимает мои шутки — гораздо лучше, чем большинство людей. Мне кажется, он открывает во мне весьма хорошую сторону — хотя, когда дело касается музыки, я люблю всё делать по-своему.» *Чем больше всё меняется…*

Летом 2005-го Ино выпустил *Another Day On Earth* — свой первый за четверть века полный вокальный сольный альбом. Это был серьёзный бескорыстный труд. Когда я в 2001 г. познакомился с Ино, он как раз собирался начинать работу над этой пластинкой (кстати, на законченном альбоме была как минимум одна вещь — "Under", впервые вошедшая в брошенный *My Squelchy Life* — которой было уже полтора десятка лет). Ино всегда преуменьшал значение текстов песен — они виделись ему частью романтического «самовыражения», к которому он (ярый проповедник приоритета процесса над продуктом) с давних пор относился весьма пренебрежительно. Теперь тексты казались одним из непокорённых пиков на цифровым образом демократизированных равнинах пластиночной промышленности. «Сейчас очень легко создавать музыку», — признавал он, — «а тексты представляют собой последнюю трудную задачу в этой области.» К этому вопросу Ино подошёл при помощи создания хайку-подобных стихов и возвращения к знакомым темам планетарного одиночества («Наш маленький мир вращается в синеве / Уходит один день и приходит другой», — пел он в живой и ритмичной вещи "How Many Worlds"). Он мог время от времени вставить и леденящую нотку — как в поверхностно убаюкивающей песне "Bone Bomb", в которой содержатся беспокойные, наводящие на мысль о самоубийственной

бомбардировке слова, «проговариваемые» некой Эйли Кук: «Моё тело / Такое тонкое / Такое усталое / Избитое на протяжении лет / Рукоятка для бомбы».

Подобно прочим иновским работам, выходившим на протяжении последних десяти (или около того) лет, *Another Day On Earth* вышел в свет, не произведя сейсмических колебаний в большом музыкальном мире — хотя выпуск вокального альбома Брайана Ино воспринимался критиками как более чем приятное событие. «Неброский, но временами очень милый диск», — заявлял Rolling Stone. «Радость от того, что мы вновь слышим иновский успокаивающий вокал «государственного деятеля» — это само собой, но такие песни, как гимновая "This" и фанковая "Under" под стать любой другой вещи в его наследии», — разливался The Guardian.

И действительно, к 2005 году Ино практически стал фигурой, идеально подходящей The Guardian: культурный остроумный интеллектуал, неброско модный и всё более явно демонстрирующий своё политическое сознание. Его регулярные выпады против вторжения в Ирак начались задолго до начала весной 2003 г. спорной операции «Иракская Свобода» под руководством американцев. Ино — хотя ему и пришлось однажды побывать на обеде у Тони Блэра — стал шумным критиком политики нового премьера, как и той лжи, что окружала предполагаемые (но так и не обнаруженные) горы оружия массового уничтожения, якобы находящиеся в распоряжении Саддама Хусейна. В своей статье в Observer (2003) Ино даже вспомнил своего покойного дядю Карла — в связи с открывшимися лживыми заявлениями британского и американского правительств. «Когда я был маленький, мой эксцентричный дядюшка решил научить меня врать. Не потому — объяснял он — что он хотел бы, чтобы я лгал, а потому, что ему казалось, что мне следует знать, как это делается — чтобы я сразу распознал чужую ложь…»

Ино стал активным участником Коалиции «Остановить Войну» — группы, организованной в ответ на кампанию «Война Террору» президента Джорджа У. Буша и неизменную геополитическую реакцию на атаки Аль-Каеды на США в сентябре 2001 г. Ино, принимавший участие в двухмиллионном марше протеста против вторжения в Ирак, прошедшем в Лондоне в марте 2003 г., впоследствии появлялся на анти-буш-блэровских трибунах вместе с такими людьми, как комик-активист Марк Томас, бывший военный лётчик Бен Гриффин и почётные «правые» Члены Парламента Тони Бенн и Джордж Гэллоуэй. В 2005 г. Ино сыграл несколько концертов (в Москве, Санкт-

Петербурге, Париже и Лондоне) с французско-алжирской звездой Рашидом Таха — носителем, как говорил Ино (игравший на клавишах и портативном компьютере), «арабского панк-сознания». Их ноябрьский концерт в лондонском зале Astoria стал широко разрекламированным источником финансирования Коалиции.

Кроме того, он вступил в организацию «Британско-Американский Информационный Совет по Безопасности» (BASIC) — повидимому некоммерческую независимую структуру, изучающую распространение ядерного оружия и военную политику государств мира и способствующую «обмену информацией и анализу вопросов глобальной безопасности с целью поощрения информированных дискуссий». Несмотря на очевидно миролюбивый характер этой организации, Джон Кейл (в настоящее время информированный и ненасытный специалист по геополитике, тайным разведывательным операциям и всевозможным интернациональным теориям заговора) смотрит на BASIC весьма недоброжелательно и называет её «пропагандистским отделом британской дипломатии и ООН. Мне очень неприятно видеть Брайана связанным с организацией, работающей в области международных вооружений и т.д.»

Может быть, Кейл слишком преувеличивает, но невозможно отрицать, что Ино как политический активист и культурный глашатай в последние годы становится всё более заметен — можно даже сказать, затмевая Ино — музыканта и художника. В последнее время его можно скорее увидеть на телефоруме BBC *Question Time* или в передаче *Newsnight* на BBC2 (где он недавно обсуждал Часы Долгого Сейчас), чем на музыкальных программах этого канала (правда, он всё-таки заметно поучаствовал в телеварианте документального фильма Стивена Кайджека о Скотте Уокере *30th Century Man*, сожалея о том, что популярной музыке ещё только предстоит преодолеть планку, установленную первыми четырьмя песнями на альбоме Walker Brothers *Nite Flights*).

В своём амплуа активиста Ино участвовал в кампании по импичменту премьер-министра Тони Блэра и стал видным членом ещё одной эклектичной коалиции анти-блэритов перед всеобщими выборами 2005 г. Вместе с романистами Фредериком Форсайтом и Йеном Бэнксом, драматургом Гарольдом Пинтером, комиком Рори Бремнером и старым соседом Ино экс-Пайтоном Терри Джонсом он участвовал в кампании поддержки Реджа Киза — отца солдата, погибшего в Ираке и основателя ещё одной организации — Семьи Военных Против Войны. Киз выступал независимым кандидатом в избирательном округе Тони Блэра

Седжфилд, надеясь спихнуть премьер-министра. В их пропагандистских материалах приводилась следующая цитата из Ино: «Я чувствую, что в правительстве, которое возглавляет Блэр, идёт процесс постепенного расчленения демократии. Я считаю кампанию Реджа Киза средством прекращения этого процесса и отделения течения Блэра от лейбористской партии.» Редж Киз не добился успеха, но анти-блэровский крестовый поход широко освещался в средствах массовой информации и, может быть, даже помог ускорить решение лидера правящей партии бросить бразды правления в 2007 г.

Несмотря на очевидность обратного, эта показная деятельность ещё не могла заменить в душе Ино художественного и музыкального зова. Действительно, в последнее десятилетие, хотя в нём и не появилось чего-то такого, что могло сравниться с блестящей оригинальностью его эталонных сольных альбомов 70-х (и этот факт только подчеркнула продолжающаяся кампания "Original Masters" Virgin/Astralwerks), Ино записывался почти непрерывно, постоянно пополняя свой великолепный запас звукового «антиквариата».

Тем временем его широкие побочные творческие усилия стали совершенно неистовыми — различные совместные работы продолжали появляться в озадачивающем изобилии — и часто в малоизвестных или неожиданных уголках современного культурного ландшафта. Увлечения Ино остаются уникально эклектичными, а его нежелание признавать раздел между «высоким» и «низким» искусством — своенравным. В 1998 г. он одновременно смог устроить концерт фоновой музыки (вместе с Хольгером Зукаем и немецкой группой Slop Shop) в сопровождение своей инсталляции *Future Light — Longe Proposal* в боннском зале Kunst Und Ausstellungshalle и заняться в компании Шинед О'Коннор работой над песней "Emma's Song", которая должна была войти в саундтрек к фильму *Мстители*.

Точно так же в 2006-м он сначала работал с Composers Ensemble над музыкальной аранжировкой текстов Тома Филлипса для серии «диванных концертов», которые Филлипс ставил в Оксфордском университете, а потом создавал рингтоны для обнадёживающе дорогого мобильного телефона Nokia 8800 Sirocco («хрустально чистые дизайнерские рингтоны, созданные знаменитым композитором и новатором в области амбиент-музыки Брайаном Ино», — мурлыкала реклама)[172].

Ино продолжает вносить свои энергию и яркость мысли в любое дело — будь то предисловие к тому под названием *Величайшие Идеи Мира: Энциклопедия Социальных Изобретений*, клавишные партии на альбоме легковесного французского

шансона бывшей певицы Go-Go's Белинды Карлайл *Voila*, саундтрек к документальному фильму BBC из серии *Arena* о художнике Фрэнсисе Бэконе, или приведение в действие одной из своих иногда комически-пародийных кампаний (вроде «группы давления», выступающей против собачьего кала — League Against Street Shit In England, или "Lassie" — «Лига борьбы с дерьмом на английских улицах»).

Те, у кого хватает терпения и решимости следить за странными и прихотливыми извилинами творческого пути Ино в последнее десятилетие, могут заглянуть в весьма далёкие закоулки и обнаружить его в какой-нибудь неожиданной — и ликующей — компании. В разные моменты времени он работал с группой Forvea Hex (вместе с братом Роджером, саундтрек-композитором Картером Бервеллом и старой подругой Клода Саймондс), чей тихо вышедший альбом *Bloom* был изысканной современной версией амбиентно-вокального минимализма; пел вокальные гармонии вместе с легендой кантри Уилли Нельсоном на ремиксе B-стороны сорокапятки U2 "Slow Dancing"; играл на Омникорде на версии песни Ноэла Кауарда "There Are Bad Times Just Around The Corner" в исполнении Робби Уильямса, вышедшей на благотворительном альбоме *Twentieth Century Blues* (1998) анти-СПИДового фонда Red Hot, и т.д. и т.п.

Следы Ино можно найти и в работах более знакомых нам его сообщников. Он сделал значительный вклад в два расхваленных критиками альбома Роберта Уайатта — *Cuckooland* (2003) и *Comicopera* (2007), а также (вместе с Уайаттом, Энди Маккеем и Полом Томпсоном) сыграл поразительную эпизодическую роль в альбоме Фила Манзанеры *50 Minutes Later* (2005) — это особенно заметно на "Enotonik"-ремиксе песни "Bible Black", завершающем альбом блестяще беспокойным союзом разболтанной электроники и дикого фри-джаза.

Ино и Уайатт (вместе с такими людьми, как Лори Андерсон, Скотт Уокер и Руфус Уэйнрайт) участвовали в альбоме *Plague Songs*, выпущенном в сентябре 2006 г. одновременно с современным пересказом Книги Исхода, поставленным на сцене в приморском городе Маргейт в графстве Кент. Пьеса Ино и Уайатта — "Flies" — состояла из многодорожечного вокального воплощения «чумы» роящихся насекомых в исполнении Уайатта в сопровождении клавишного «ледохода» Ино.

У Ино постоянно накапливается что-то музыкальное, несмотря на то, что он уже не ведёт прямолинейную жизнь «сольного артиста». Тем временем его «дневная работа» в качестве продюсера международного уровня идёт своим чередом. Он остаётся алхимиком, колдуном-создателем звуковых миров

для своих клиентов, и всё ещё упражняется во внесении радикальных концептуальных замыслов в изначально консервативное царство поп- и рок-продюсерства. Правда, иногда может показаться, что он всего лишь «подправляет грубые края». Безусловно, так и было в случае художественно совсем не потрясающего альбома James *Millionaires* (занявшего в 1999 г. 2-е место в Англии), в котором Ино выполнял роль сопродюсера среди нескольких других специалистов (как, например, участник группы Сол Дэвис). Присутствие Ино было столь же очевидно и на следующем их альбоме — *Pleased To Meet You* (2001), напыщенной «лебединой песне» James (правда, группа недавно собралась опять и собралась выпускать новую пластинку — уже без Ино).

Для Ино «продюсерская работа» может значить всё, что угодно — от организации и персонального менеджмента до непосредственной игры на чём-нибудь или простого распознавания упущенных другими музыкальных идей в зародыше, из которых можно вырастить новые экзотические музыкальные цветы (в *Годе с распухшими придатками* Ино называет это «замечать то, что замечается»). Он участвовал в стольких разнообразных проектах (и применял столько способов подрыва традиционных подходов к звукозаписи), что сейчас его качества экспериментатора и наставника ценятся не меньше, чем чистое звуковое колдовство и художественное новаторство. Даже в 60 лет он продолжает быть незаменимым консультантом в случаях, когда распространителям рок- и поп-музыки требуется радикальная перестройка.

В этом смысле все были немало удивлены, когда в 2006 г. было объявлено, что Ино собирается продюсировать четвёртый альбом Coldplay. Эта группа, чувствительная и одновременно гимновая, фактически представляла собой James XXI века, и лишь недавно завершила трёхальбомное восхождение из глуши индирока (музыки для «ссыкунов», по словам бывшего руководителя Creation Records Алана МакГи) к международной известности. Теперь им срочно было нужно новое направление. Ино на Радио 4 BBC так говорил о той музыке, которую — как он надеялся — могла бы создать группа: «Она будет очень оригинальной и будет сильно отличаться от того, что они делали раньше.» Никого это особо не удивило. Он также говорил о том, что современная рок-музыка в последнее время склонилась к колючей нововолновой сущности, т.е. по сути дела вернулась к классическому звучанию Talking Heads 1978 года. Он стремился к тому, чтобы Coldplay удалось избежать этого клейма. «Забавно, но на днях я сказал Дэвиду Бёрну, что мы изо всех сил стараемся не уподобиться Talking Heads», — признался он[173]. Фронтмену Coldplay Крису

Мартину работа с Ино показалась гипнотическим переживанием: «Все эти прошедшие месяцы мы занимались тем, что освобождались от всяческих кандалов», — сказал он Q. «Иногда нужен гипнотизёр, чтобы осмелиться это сделать.» Ино и Маркус Дравс (в роли Дэниела Лануа), по словам Мартина, помогали Coldplay осознать, что «это вполне нормально — испытывать влияние кого-то ещё, кроме Radiohead».

Ино уже не в первый раз «прицеплял свой вагон» к основному течению пост-Британпопа. В 2004 г. он участвовал в ранних стадиях производства пятого альбома поверхностного хит-квартета из Глазго Travis — *A Boy With No Name*. В этом процессе применялись ролевые карты по образцу *1. Outside:* «…мы должны были вообразить, что находимся на космической станции, летающей вокруг Земли», — вспоминал басист группы Даги Пэйн, — «и что мы слышим странный звук, примерно такой [издаёт странный гудящий звук] — он кажется нам надоедливым, но напоминает о доме. А дом находится… в Африке! В следующий раз мы спросили у Ино: «А где мы сейчас?», и он ответил: «В Чернобыле!» Ну, в Чернобыле, так в Чернобыле.» Правда, основная часть продюсерской работы была сделана набобом микшерного пульта Radiohead Найджелом Годричем.

В 2006 г. инофилы ещё раз пришли в лёгкий испуг, когда Ино спродюсировал пластинку Пола Саймона, миниатюрного нью-йоркского трубадура — первую после шестилетнего перерыва. Название *Surprise* казалось для неё вполне подходящим. Ино познакомился с Саймоном в 2004 г., на обеде в западной части Лондона, но поначалу сомневался, стоит ли с ним работать — ему давно казалось, что Саймон своим почтенным, вдохновлённым Африкой альбомом *Graceland* (1986) фактически вторгся на его территорию. «Было похоже на то, что я нашёл чудесный уединённый пляж, и тут внезапно туда нагрянул Пол Саймон со всем этим народом», — рассказывал он Ричарду Уильямсу в интервью Guardian. «Я был несколько раздосадован, но каждый раз, когда слышал что-нибудь из *Graceland*, то чувствовал, что мне это нравится.» Поначалу работа шла не очень хорошо, потому что Саймон постоянно «стоял над душой», или часами обрабатывал какое-нибудь гитарное наложение, тогда как Ино не терпелось услышать что-нибудь, что отличало бы бесчисленные дубли друг от друга. Применив классическую уловку в своём стиле, Ино уговорил Саймона отправиться за подарками к Дню Матери, а сам на свободе сел за свои саундскейпы. Надо отдать Саймону должное — вскоре он оценил иновскую методологию. «В тот вечер он сказал: «Можешь посылать меня за покупками, когда только захочешь…», и после

этого у нас сложились очень хорошие отношения», — вспоминал Ино.

Весной 2006 г. вышло переиздание *My Life In The Bush Of Ghosts*. Альбом был ремастирован Дэвидом Бёрном и снискал массу рецензий, в которых признавалось до сих пор ощущаемое влияние, которое он оказал на современную популярную музыку (Guardian назвал его «сверхъестественно-пророческим»). Издание содержало семь очаровательных, «поднимающих покровы» неизданных дублей (правда, вещь "Qu'ran", временами вызывавшая разногласия, туда не вошла — и, учитывая рискованный религиозный климат, это было, видимо, мудрое решение), а кроме того, был создан специальный вебсайт, с которого посетители могли скачать отдельные партии с двух вещей альбома — а потом самостоятельно перемикшировать их. Это было что-то вроде кармического воздаяния — спустя 25 лет с того момента, когда Ино с Бёрном впервые создали собственные «найденные звуки».

Позже в этом году Ино был с опозданием принят в истэблишмент классической музыки — он выступил на Международном музыкальном фестивале в Бате, где, вместе с пианисткой Джоанной МакГрегор и хором батовского аббатства из 40 человек принял участие в исполнении пьес для лютни Джона Дауленда, госпел-песни, впервые записанной в 1983 г. квартетом Golden Gate Jubilee Quartet, и отрывков из *Music For Airports*.

Далее последовало литературное занятие в виде подкаст-версии рассказа Майкла Фабера *Фаренгейт-близнецы*, для которой Ино (который подружился с Фабером после того, как пришёл в восторг от его романа *Алый лепесток и белесток)* сочинил ловкий ледяной саундтрек.

Работа Ино над аудиовизуальными инсталляциями продолжается без остановки. В январе 2007 г. он занял один этаж супермаркета Selfridges на лондонской Оксфорд-стрит под своё широко разрекламированное шоу *Luminous*. Оснащённое амбиентным surround-звуком, оно стало первой масштабной столичной инсталляцией *77 Million Paintings* — иновской серии медленно развивающихся и постоянно изменяющихся «световых картин», созданных на основе сочетаний сотен вручную созданных им абстрактных образов, фильтруемых и складываемых генеративной программой. В предыдущем году *77 Million Paintings* вышла в виде программного DVD. В название было вынесено количество возможных преобразований, которые должны пройти, прежде чем тот или иной коллаж появится вновь. «Если бы вам захотелось увидеть повтор, вам пришлось бы

смотреть примерно 450 лет», — объяснял создатель всего этого, метафорически заводя будильник Долгого Сейчас.

Похоже, Ино до сих пор возбуждаем желанием «устанавливать параметры, запускать процесс и смотреть, что получится…».

16. Эпилог (Вечное возвращение)

История… она устарела.

(Брайан Ино)

Солнечным утром в начале марта 2008 г. я опять оказался в ноттинг-хиллской студии Ино. Брайана не было (он был в Дублине, по уши в работе с U2), да и никого не было, кроме дружелюбной студийной бухгалтерши Гразни, и ещё где-то неподалёку (судя по недавно ободранному столбу для заточки когтей) находились студийные кошки Эйнджел и Кофи. Я был приглашён в иновскую берлогу Антеей, чтобы порыться в обширном фотоархиве Брайана — там можно было найти кое-какие снимки для включения в эту книгу. Сама Антея вскоре появилась с коробкой из-под печенья, набитой слайдами, сделанными в 70-х. Я пришёл слишком рано, так что вместо того, чтобы смотреть только что доставленный номер New Scientist, предложенный мне для препровождения времени, я воспользовался возможностью, чтобы тихо осмотреть владения Брайана.

За те семь лет, которые прошли с моего последнего визита, в студии кое-что поменялось. Из неё были изгнаны компьютеры iMac (позже я заметил, что они теперь находятся на огромном антресольном «кладбище» устаревшей цифровой техники), а их место заняли пять колоссальных плазменных экранов, расположенных в виде алтаря. Книжные полки, в своё время чуть не ломившиеся от тяжести, как-то опустели; теперь на них располагалась фаланга толстых папок с надписями на корешках: "Jon Hassell", "Germania", «Заметки по лекциям и книге» (Ино уже какое-то время работает над томом, который будет составлен из его многочисленных лекций; Антея позже намекнула, что ему никак не удаётся превратить обширные стопы записей в читаемый текст — я смог лишь скромно посочувствовать). Там и тут на подставках стояли знакомые гитары. Фотография «Чёрных тузов» перекочевала в туалет.

Можно было сказать, что коэффициент эксцентричности этого места несколько снизился — несмотря на то, что в одном из углов (непонятно, зачем) находился полностью собранный садовый навес. Это привело меня к заключению, что во многих отношениях, студия Брайана — с её плотно упакованными полками всяких приспособлений и коллекциями пустяков-анахронизмов — по сути дела представляет собой один большой

роскошный сарай; личное убежище, где человек может предаться своим идиосинкразическим занятиям, не отвлекаемый внешним миром (хотя, конечно, в сараях обычно не бывает бухгалтеров, антресолей и столько свободного пространства, что вполне можно было бы играть в бадминтон). Всё ещё распространённый, утверждаемый прессой образ Ино как отшельника, запертого в стерильной лаборатории амбиентного звука и программирующего музыку для киборгов, никогда не имел особого отношения к реальности; на самом деле он больше похож на человека, что-то упорно (но блаженно) творящего в пристройке в конце сада и время от времени выходящего на свет, чтобы показать миру, что он там строил.

Когда пришла Антея, мы отправились на антресоли, где она позволила мне покопаться во внушительных ящиках с фотографиями — все они аккуратно расположены по десятилетиям и снабжены перекрёстными ссылками: "Roxy", «Ритва Саарикко», "Opal" и т.д. Сама она тем временем стала рыться в пыльной коробке, привезённой из Вудбриджа в 2005 г. после кончины матери Брайана. Там было несколько драгоценных чёрно-белых снимков семьи Ино в 50-е годы — «Кодак»-призраки из ещё одного серого мира. Мне было трудно примирить между собой школьника Брайана с аккуратным косым пробором, с улыбкой сидящего рядом с отцом в солнечном саду в середине прошлого века, и надутую футуристическую фигуру с губами в золотой помаде и в огромных сапогах на платформе, фото которой я только что вытащил из толстой папки, помеченной, разумеется, «70-е». Эти контрастирующие образы говорили очень много — это была живая иллюстрация несовместимости между предсказуемой, застёгнутой на все пуговицы Англией 50-х и возмутительными либеральными 70-ми. Вырасти в Британии в промежуточные тепличные десятилетия значило испытать беспрецедентное ускорение общественных и технологических перемен, которое человек, родившийся в 70-е годы, просто не может себе вообразить. Это непосредственное чувство постоянного порыва вперёд и вверх, наверное, и есть ключ к пониманию того, откуда у Брайана Ино берутся силы — а ведь он уже вошёл в седьмое десятилетие беспрестанного поступательного движения.

И разумеется, этот порыв не ослабевает. Вдобавок к установке *77 Million Paintings* в разных частях света и продолжающейся работе с U2 и Дэвидом Бёрном, недавно он отправился в студию с легендарным джазовым клавишником (и бывшим сотрудником Майлса Дэвиса) Херби Хенкоком и специалистом по бас-гитаре Томом Дженкинсоном (он же Squarepusher) для создания того, что

обещает стать совершенно новой разновидностью «шаманского космического джаза». Уши Ино до сих пор открыты для всего нового. Недавно он превознёс достоинства «выдающейся группы The Books (нью-йоркский дуэт Пола де Джонга и Ника Заммуто — они создают музыку из найденных звуков, банджо, виолончелей и подслушанных разговоров). Добавьте к этому его политическую активность («Он заваливает мой факс своими разнообразными политическими делами», — сказал мне Том Филлипс. «Мне кажется, его вклад в политические дискуссии в СМИ просто великолепен», — считает Роберт Уайатт), регулярные лекции в художественных школах и непрестанный патронаж над академическими трудами, мозговыми банками и штурмами, и станет ясно, что Брайан Ино никоим образом не собирается навсегда исчезнуть в своём «сарае».

«После рок-акушерства Брайан рассматривает потенциальные роли социального и политического комментатора и одновременно художника/музыканта», — считает Джон Фокс, размышляющий над Ино образца XXI века. «Похоже, его больше привлекает то, что он называет «позиционированием». Финансовая независимость позволяет ему заниматься этой деятельностью в виде хобби — но это очень серьёзное хобби. Кажется, он не может не быть видимым — причём видимым игроком. Если он исчезает, на повестку дня тут же встаёт работа над новым появлением.» Фокс прибавляет предупредительное замечание: «Опасности, присущие этим родам деятельности, довольно очевидны — это что-то вроде культурного «марта-стюартизма», т.е. ты разбрасываешься слишком широко и слишком «тонким слоем», при этом не имея возможности крепко схватиться за что-то существенное, и теряешь способность отличать позицию от достижения. Самое прекрасное, что он делает — это привнесение в поп-музыку своеобразных качеств изящного искусства и рискованного интеллектуального любопытства.»

Том Филлипс в общем согласен с этим резюме Фокса: «Брайан — одарённый создатель образов и одарённый манипулятор этими образами. Он знает свои сильные стороны — они находятся где-то посередине всего этого. Его работа практически сводится к роли «подрядчика» — у него есть прозорливость, воображение и отличные идеи, которые он может передавать тем людям, у которых их нет.»

Для Расселла Миллса «Брайан — это до сих пор один из самых последовательно интересных людей, с которыми мне приходилось встречаться; к тому же он один из самых значительных наших культурных мыслителей.» Он поясняет

подробнее: «Брайан в своей музыке до сих пор старается находить новые формы и до сих пор не боится проводить идеи, которые противоречат общему направлению музыкальных жанров и мод. Я считаю, что он обычно идёт года на три впереди остального музыкального мира. Его вероятные будущие и спекулятивные эксперименты с неизвестным в конце концов обычно поглощаются мэйнстримом. Иначе зачем тогда такие группы, как Coldplay, James, U2, Talking Heads и Боуи стараются привлечь его к своей работе? Потому что он видит будущее так, как не могут они, потому что он открыт для риска и не боится нового и неизвестного. Он нужен им для продвижения вперёд. И поэтому я люблю и уважаю его.»

Миллсовская оценка визуального искусства Ино, правда, более двусмысленна: «Я люблю в его инсталляциях то, что там есть — т.е. красивые примеры беспрестанно меняющихся генеративных систем. Но если говорить в контексте «искусства» и смотреть на них как на искусство, то, боюсь, они больше говорят о себе самих и о работающих системах, чем о чём-то ещё. Не чувствуется, что они говорят о каких-то других идеях, событиях, представлениях или эмоциях. Конечный результат является естественной кульминацией идей Брайана о Тихом Клубе — и в этом смысле, мне кажется, они, в общем, очень успешны. Они красивые, успокаивающие и убаюкивающие — и в каком-нибудь настоящем «Тихом Клубе» они были бы великолепны; но мне как-то не кажется, что они слишком хорошо действуют в контексте художественной галереи. Логика есть, а вот волшебство — не очень. Что касается того оформления, которое он делает для своих CD, его экспериментов с Фотошопом… ну, со всем возможным уважением, не могу сказать, что я в восторге от большинства этих работ. Я уверен — очень жаль, что такая прекрасная музыка принижается подобными обложками.»

У Колина Ньюмена несколько иной взгляд на отношения Ино со своим искусством: «В художнике важны две вещи. Первое — сырой талант. Так вот, есть множество художников, у которых есть сырой талант, но очень немного таких, кто может отделить хорошее от не очень хорошего. Способность знать *это* ценится на вес золота. Очень немногие художники способны на это. И именно в этом Ино невероятно хорош; правильный отбор — это его стихия. У меня есть своя теория насчёт Брайана. Он очень, очень хорошо справляется с созданием благовидных объяснений практически для чего угодно. И это, может быть, не такие уж глубокие воззрения — просто нечто такое, с чем согласится множество людей. Мне кажется, в этом по большей части и состоит его одарённость… Я несколько раз встречался с Робертом

Фриппом. И несколько раз я весьма восторженно говорил о Брайане в его обществе — а он как-то слегка напрягался. Похоже на то, что он не так уж очарован «Капитаном»…»

А вот у Брайана Ферри сейчас нет подобных опасений. «Я опять хочу сочинять вместе с Брайаном», — подчёркивает он. «Что бы ни случилось, я надеюсь, что мы поработаем с ним ещё в этом году — и этого стоит с нетерпением подождать.»

Последнее слово Джону Кейлу, который — несмотря на свои сомнения относительно бывшего сотрудника («Брайан всегда что-то накладывает и накладывает…») — делает вывод, с которым наверняка радостно согласятся все инофилы: «Я люблю его пластинки. На них на всех есть Брайан.»

* * *

notes

Примечания

1

Леонардо тоже был не чужд музыке. Он считался виртуозом в игре на лютне и однажды сделал превосходно настроенную серебряную лиру в форме черепа лошади. Однако «немузыкант» Брайан повидимому, до сих пор в традиционном смысле не владеет ни одним инструментом (ни конским, ни каким другим).

2

Ино не так уж уверен в точности такого сравнения: «Могу вообразить, как здорово было бы там оказаться, но мне кажется, что Возрождение не замечало очень многого из общей картины. Оно как бы игнорировало часть нашей души — ту часть, которую можно назвать грязной и варварской.»

3

Одна из помех для биографа Ино состоит в чистом объёме «материала», созданного Брайаном лично или в сотрудничестве с кем-то ещё за шесть десятилетий его жизни. Писать об Ино — иногда почти то же самое, что пытаться уместить небоскрёб в чемодан, а описание всего этого в подробностях, которых его деятельность, несомненно, заслуживает, предполагало бы создание многотомной книги — *«Британской Ино-циклопедии»*.

4

Менеджерской компанией обоих была Opal — фирма, возглавляемая Ино и Антеей. Последняя посоветовала купить эту квартиру в виде грамотного помещения капитала — она руководствовалась предсказанием, что истоптанная Харроу-Роуд вскоре станет новой Кингс-Роуд. Это была на редкость неправильная оценка.

5

Эта нежная романтическая история верности, по крайней мере, подтверждает одну деталь: Брайан Ино не только англосакс, но и наполовину фламандец. Следовательно, его имя можно добавить в известный своей скудностью список «знаменитых бельгийцев».

6

«Конкретные» музыкальные эксперименты Шеффера опередили Брайана Ино на четверть столетия. Он изучал звуковой эффект взаимодействия твёрдых объектов и заметил, что отдельное звуковое событие может характеризоваться не только тембром, но также атакой и затуханием — эти термины до сих пор можно увидеть на органах управления современных синтезаторов и устройств создания эффектов. Он записывал звуки колокольчиков прямо на диск, при этом манипулируя регулятором громкости, расположенным между микрофоном и устройством нарезки, чтобы устранить атаку — тем самым создавая тональные волны, не так уж сильно отличающиеся от современной амбиентной музыки.

7

Не менее любимая Брайаном песня "Life's Too Short", хит 1962 года в исполнении балтиморского соул-ритм-энд-блюзового секстета The Lafayettes, перевернула полярность. На волне их успеха в хит-парадах группу часто приглашали сыграть в чёрных клубах Юга — и их владельцы не могли поверить своим глазам, когда в дверях появлялась полностью белая группа, участники которой выглядели как школьники.

8

В декабре 1980 г. Рендлшем-Вуд неподалёку от авиабазы в Бентуотерс, был местом, в котором чаще всего на территории Великобритании наблюдались НЛО.

9

В середине 90-х Антея Ино сказала мне, что у них на Каслстрит был «крошечный дом с террасой для того, чтобы изредка проводить там выходные» — он был продан только после кончины отца Брайана и госпитализации его матери.

10

Св. Жан Батист де ля Салле был французским учёным-теологом XVII в., происходившим из набожной семьи и рукоположенным в священники в 26 лет. Впоследствии он отказался от своей мирской собственности, чтобы учить бедных. Согласно его эдикту, учителя — это «посланники Христа». Он был официально канонизирован как святой 24 мая 1900 г., а 15 мая 1950 г., во второй день рождения Брайана Ино, Папа Пий XII провозгласил его святым покровителем всех учёных.

11

Склонность к гимнам была, наверное, первым признаком скрытого пристрастия Ино к духовной музыке. Только много позже он найдёт парадоксальную связь между мирским чувственным порывом рок-музыки и непорочной божественностью её чёрных госпел-корней.

12

Аскотт — в настоящее время имеющий в кругах электронного искусства статус гиганта — в середине 60-х сделал глубокое предсказание: «области творческих усилий нужно ожидать такого взаимодействия человека и компьютера, которое вызовет взлёт творческой мысли».

13

Как раз в это время Ино, вдохновлённый Кейджем, начал создавать свои собственные абстрактные партитуры-диаграммы — и даже послал одну из них Кейджу на контактный адрес, указанный в *Тишине*. Через несколько недель он получил стандартный ответ с благодарностью за представление материала и уверением, что материал «подшит к делу».

14

В последующей жизни Ино стал относиться к своей тёще как к одному из ближайших и самых надёжных друзей. Когда в 1978 г. он уехал жить в Нью-Йорк, он оставил Джоан свою квартиру в лондонском районе Мэйда Вэйл и много лет поддерживал с ней серьёзную переписку.

15

В художественном фильме Тодда Хэйнса *Velvet Goldmine* (1998) — фантазии на тему глэм-рока — есть персонаж по имени Максвелл Демон, вдохновлённый образом Ино. В саундтреке фильма также присутствуют несколько его композиций. Ино вместе с Брайаном Ферри был на премьере фильма в Каннах. «никогда особо не следил за сольной карьерой Ино, но когда мне приходилось слышать его дела, мне всегда нравилось», — сказал мне Ферри. «Мы смотрели этот фильм, и когда примерно на середине началась эта песня "Baby's On Fire", я заметил Брайану, что она очень здорово звучит. Брайан сказал, что это вообще-то его вещь. А я и не узнал!»

16

Этот «Демон» был частью всеобъемлющей теории Максвелла, которая ставила под сомнение второй закон термодинамики. Он гласит, что «изолированной системе энтропия никогда не уменьшается». [Максвелл (1871), перепечатано в Leff & Rex (1990)]. Сам Эйнштейн назвал работу Максвелла «самой глубокой и плодотворной работой в физике со времён Ньютона».

17

Английская лётчица (1903–1941), установившая несколько рекордов дальности полёта. Погибла во время перегона самолёта. — ПК.

18

Humument — это поддельная книга с подтасованным текстом, источником для которого был малоизвестный роман викторианской эпохи *Человеческий документ* У.Х. Мэллока.

19

Bang по-английски, помимо всего прочего, означает и половое сношение. — ПК.

20

Dickens & Jones, Marks & Spencer — сети универсальных магазинов. — ПК.

21

В конце концов доктринёрский политический подтекст полностью захлестнул просвещённую художественную программу Scratch Orchestra. «Отчаянно скучный маоизм» Кардью означал, что неприкрытые политические нравоучения пришли на смену музыкальному риску. В начале 70-х Кардью даже опубликовал эссе, озаглавленное «Штокхаузен служит империализму» — тут уже нечего было интерпретировать. После этого он организовал маоистскую рок-группу — People's Revolutionary Music. Кардью был политическим активистом до самой своей смерти в 1981 г. под колёсами неизвестной машины. Как утверждал один сомнительный слух, он был убит правыми экстремистами из восточного Лондона — тогда они были весьма активны в Литонстоуне, где жил Кардью. Правда, Том Филлипс опровергает такую точку зрения, считая, что Кардью просто «поскользнулся на льду».

22

Изобретённый работником Радиофонической Мастерской BBC Питером Зиновьевым (Zinovieff) в его садовом сарае в Патни (первая модель была широко известна именно под названием Putney), этот инструмент, выпускавшийся под маркой компании Зиновьева Electronic Music Studios (EMS) стал любимым прибором таких звуковых оборотней-новаторов, как Pink Floyd, Tangerine Dream, King Crimson и прочих прогрессивных групп.

23

Когда «классический» состав Roxy Music на краткое время воссоединился для сеанса записи 2006 г., участники группы продолжали обращаться к Брайану «Ино» — как будто и не было этих прошедших 33-х лет.

24

Ну, насчёт барабанщика-то, наверное, соврамши. — ПК.

25

Бизнес Уэра по торговле недвижимостью вскоре пошёл под гору, но впоследствии он заработал новое состояние — как ведущий английский реставратор автомобилей Morris Minor

26

Через пять лет обычно бесстрашный Уолтерс отказался предоставить сцену только что появившейся, но, по его мнению, чересчур неистовой группе Sex Pistols — о чём впоследствии сильно жалел.

27

Если не считать пластинок Crimson — Lizard и Islands (produced by Robert Fripp & Peter Sinfield) — ПК.

28

Ино начал использовать «атмосферные» плёночные пьесы — многие из которых были сделаны ещё до Roxy — для заполнения промежутков, во время которых музыканты на сцене перестраивали свои инструменты. Они по сути дела создавали некое настроение, атмосферу — и были ранним примером «де-факто»-амбиентной музыки.

29

Согласно абсурдному слуху 1972 года Кари-Энн Моллер (модель на обложке) на самом деле была переодетым Ферри. Совсем наоборот: Моллер, экс-любовница Кита Ричарда из Rolling Stones, в 1972-м была замужем (и имела ребёнка) за художником Руфусом Доусоном. Вскоре после этого у них с Ферри случился краткий, но бурный роман.

30

Паксли был мечтателем-романтиком не хуже Ферри; он был очень далёк от стереотипного образа напористого пресс-агента. Его мечтой было написать биографию поэта-декадента викторианской эпохи Алджернона Чарльза Суинберна.

31

Финансовые спонсоры «Большого Западного Экспресса» — лорд Харлек и актёр Стэнли Бейкер — остались в серьёзных долгах, после того как толпы народа сломали ограждение и тысячи людей хлынули на бесплатный уикенд. Многие отказались от мысли посетить фестиваль, услышав в новостных репортажах, что девять палаток были сдуты порывами ветра и что около ста посетителей впоследствии обратились за медицинской помощью по случаю переохлаждения.

32

В сопроводительном примечании Уильямс удовлетворяет фанатов Roxy, приводя — вплоть до последнего микрофона — полный список аппаратуры группы. К Ино относятся «синтезатор VCS3, заменяемый синтезатором AKS с памятью. Магнитофоны Revox. Магнитофон Ferrograph. Кассетный магнитофон Ampex. Клавиатура управления. Специализированное эхо-устройство с долгой задержкой. Специализированный компрессор Beranoni.» Последний представлял собой самодельное устройство, названное первой из многих забавных анаграмм на основе имени «Брайан Ино», применяемых им впоследствии (наверное, лучшей из них была «Бари Неон»).

33

Roxy продолжали выступать во всяких неуместных программах — в том числе на Ежегодном Садовом Собрании в Парке Хрустального Дворца 29 июля 1972 — Ино появился там в ослепительно золотых брюках. На сцене, на которой было негде упасть яблоку, они играли с такими разнообразными музыкальными «величинами», как техасский блюзмен-альбинос Эдгар Уинтер, афро-карибской хит-группой Osibisa, исполнявшей прото-уорлд-музыку, и фолк-отпрыском Арло Гатри.

34

С начала до середины 70-х рок-культура проявляла спорадическое сомнительное внимание к поверхностным атрибутам нацизма — это, в частности, вдохновлялось успешным мюзиклом Боба Фосса *Кабаре* (1972), поставленным по мотивам романов Кристофера Айшервуда о Берлине 30-х годов. Дэвид Боуи вызвал настоящий фурор, заявив в 1975 г. журналу Playboy, что, по его мнению, «Гитлер был первой рок-звездой. Его сценой была вся страна.» Как ни странно, в интервью 2007 года немецкой газете Welt Am Sonntag Брайан Ферри попал примерно в такое же затруднение — он назвал нацистскую иконографию «просто потрясающей» и «совершенно прекрасной», за что позже был вынужден публично извиниться. (Их нравы, друзья! Их нравы. — ПК)

Slade в 1973-м даже переехали в Штаты, надеясь «пробить» этот рынок — но опять не добились почти никакого ощутимого успеха. Ещё одна согласованная попытка в 1975-м вновь имела слабый эффект. Всё это время они оставались самой популярной «сорокапяточной» группой Англии 70-х и были столь же знамениты в Австралии, Германии и Японии.

На самом деле, это было мимолётное замечание Ино о множестве применений, которые он находил для своей коллекции магнитофонов — а этот конкретный эпизод, был, видимо, чем-то вроде дани уважения эксперименту, поставленному учёным-эволюционистом Чарльзом Дарвином, который однажды выкопал в своём саду несколько тысяч земляных червей, разложил их на бильярдном столе и начал изучать эффект, производимый на них сигарным дымом, а потом попросил своего сына исполнить для червей несколько длинных соло на фаготе.

37

К Yes Джон Энтони не имел отношения, actually. — ПК.

Несмотря на поддержку со стороны Ино, Кёрчин — который, как и Ино, работал в самых разнообразных музыкальных формах от поп-музыки и джаза до авангардных экспериментов — не привлёк особого внимания со стороны британских критиков. Только в конце его жизни — т.е. на рубеже столетий — его музыку начало открывать для себя, выпускать (на лейбле-бутике Trunk) и любить уже совсем новое поколение слушателей.

39

Студии Basing Street, расположенные в недрах секуляризированной церкви на Ноттинг-Хилл (многие годы это место было также штаб-квартирой Island), впоследствии стали более счастливым «охотничьим угодьем» — лабораторией, в которой были в основном созданы ключевые альбомы Ино 70-х годов.

Ниланд, как и Ино, провела детство в одиночестве и испытала воздействие необычной музыки. Вечерами она привычно удалялась в свою комнату, чтобы уйти от окружающего мира в убаюкивающие звуковые миры «экзотических» альбомов Мартина Денни 50-х.

41

Спеддинг продюсировал кое-какие ранние демо-записи Sex Pistols — впоследствии они стали имеющим широкое хождение бутлегом — в Majestic в мае 1976-го.

42

Некоторые американские инофилы заметили, что "Pussyfoot" — это название американской фирмы, производящей унитазы, и интересовались, нет ли тут некой концептуальной связи с «водной» темой *Here Come The Warm Jets*.

43

В 1973 году ансамбль обращался на BBC с просьбой предоставить им место в концертном графике «Променадов» [регулярные концерты в основном классической музыки, проводимые в Альберт-Холле; The Proms. — ПК.], но получил отказ. Не испугавшись, Sinfonia сняли Альберт-Холл для своего собственного концерта и стали надеяться на лучшее.

44

В конце 1976 г. CD-бутлег (хммм…. — ПК) под названием *Dali 's Car*, содержащий в том числе и песни, записанные на этом сеансе, на короткое время появился в магазинах и внезапно исчез.

Этот инцидент позже был увековечен в бесцеремонных строчках песни Кейла "Guts": «Мерзавец в коротких рукавах трахал мою жену/Разве это не ускорило разрыв?».

46

В 1969 г. Island выпустили альбом Ворхауза *White Noise: An Electric Storm* — один из первых синтезаторных альбомов в Англии.

Кейл и сейчас продолжает работать таким образом. Когда я посетил его в лондонской студии во время сведения его альбома *Hobo Sapiens*, он находился на периферии процесса. Он сидел в углу, поглощая новости с экрана своего ноутбука и из газеты Independent, лишь изредка отрываясь, чтобы крикнуть звукорежиссёру, что нужно «чуть приглушить альт, а то так слишком сладко.».

Да неужели? — ПК.

Ино впоследствии восхищался спродюсированным Масеро альбомом Дэвиса *Get Up With It*, составленным из вещей, записанных в период между 1970 и 1974 гг. и содержащим богато атмосферную получасовую дань уважения Дюку Эллингтону "He Loved Him Madly", на которой Дэвис бросает трубу и играет на сдержанном электрооргане.

Вскоре по рукам пошёл превосходный бутлег *Air Structures* — документ парижского концерта Фриппа и Ино 28 мая 1975 г.; он остаётся волнующим «взглядом вполглаза» на ультраплодотворную синергию дуэта образца середины 70-х; кроме того, содержит документальное свидетельство назойливости диктора «Олимпии».

51

У Brand X вообще-то не было названия. Они репетировали на Бейсинг-стрит, и Ричард Уильямс назвал их так по своей прихоти — ему нужно было записать какое-то имя в студийный журнал.

52

Хотя Лев Термен запатентовал сложный генератор ритма (под названием Rhythmicon) ещё в начале 30-х, а пионер электронной музыки Рэймонд Скотт изобрёл и записал свой «синтезатор ритма» в 1960-м (и широко применял его на своей серии альбомов *Soothing Sounds For Baby* («Успокаивающие звуки для детей» — ПК), которая была очевидным предшественником утилитарной амбиентной музыки Ино), поп- и рок-музыка долго колебались в отношении производства нечеловеческих ритмов. Любопытно, что первой поп-записью, в которой применялась драм-машина (если конкретно, R1 "Rhythm Ace"), стала сольная пластинка 1969 г. *Robin's Reign* Робина Гибба из Bee Gees, а столь разные артисты, как Слай Стоун и Дж. Дж. Кейл, быстро освоили эту ритмическую технологию и стали применять её в своих целях.

Хотя импровизированные фонемы до сих пор оставались для Ино строительными блоками, из которых он создавал многие свои тексты, на него также оказали влияние «автоматические писатели» начала XX века — особенно немецкий художник Курт Швиттерс, который в 1927 г. изобрёл собственный фонетический алфавит. Позже в 70-х Ино возвращался к влиянию Швиттерса и его современников-дадаистов.

54

В 1998 г. Ино рассказал, что его гонорар за *Arena* составлял «24,5 фунта в неделю на протяжении примерно пятнадцати лет». Ещё через десять лет *Arena* всё ещё процветает и её музыкальная тема остаётся прежней… просто чудо!

55

Версия Ино была аккредитована Луиджи Креаторе, Хуго Перетти и Джорджу Дэвиду Вайссу. Сам Линда никогда не регистрировал своё авторство и за свою жизнь не получил ни пенни композиторских гонораров, несмотря на то, что песня была хитом в исполнении фолк-групп The Weavers и The Kingston Trio. Несколько дальнейших обработок — в том числе и любимая Ино версия группы The Tokens — были записаны с новыми словами, принадлежавшими американцам Вайссу, Креаторе и Перетти. После того, как фирма Disney использовала песню в своём фильме *The Lion King*, благодаря длительной кампании по защите авторских прав и южноафриканскому документальному фильму 2006 года, семья Линда получила право на существенные, хотя и запоздалые, гонорарные выплаты.

56

Во время правления администрации Альенде ставился утопический эксперимент «кибернетическое правительство» — Ино знал о нём. В этом проекте под названием «Киберсин» большое участие принимал Энтони Стаффорд Бир; целью было заменить укоренившуюся в правительстве бюрократию революционной компьютеризированной системой принятия решений — за этим наблюдал международный учёный совет. Опыт мог бы стать почти фантастической попыткой пересмотра самой природы политической власти, однако старомодные воинственные правые и переворот 1973 года положили ему конец.

Между прочим, кое-какая побочная музыка Ино уже была использована в кино-фонограмме — в снятом в Греции фильме ужасов *The Devil's Men* с Дональдом Плезансом (1975).

58

Binaural dummy head — хитроумное устройство для звукозаписи, по сути дела представляющее собой пару микрофонов, имитирующих «стереофоническую» реакцию человеческих ушей.

59

Впервые опубликованный в 1971 г., *Игрок в кости* (The Dice Man) был культовым сатирическим романом Люка Райнхарта (псевдоним Джорджа Коккрофта) о психиатре, важные решения в жизни которого всецело управляются произвольными бросками костей. Приверженность их диктату ведёт персонажа к убийству, изнасилованию и прочим спорным поступкам; это в свою очередь привело к тому, что книга была запрещена в нескольких странах. Она была популярна среди музыкантов — манчестерские пост-панк-провокаторы The Fall даже написали песню по её мотивам; она ("Dice Man") входит в их альбом 1979 г. *Dragnet*.

60

Лишённая фирменного риффа искажённой гитары, замедленная, жестоко переэквализированная и измазанная звуками ледяного синтезатора, пьеса вышла на *Music For Films* издания 1978 г. под названием "M386".

61

Боуи планировал пригласить Ино, чтобы тот впрыснул какое-нибудь электронное волшебство в альбом Игги, но — как оказалось — его услуги не понадобились.

Правда, Висконти отставал ненамного. Он привёз с собой футуристический аппарат — тогда ещё редкий гармонизатор Eventide — который, как он сказал Ино, «выворачивает наизнанку ткань времени». Получившийся альбом — даже барабаны — был пропитан эффектами гармонизатора. Таким образом был создан один из самых характерных и влиятельных звуков ударной установки в рок-каноне 70-х.

63

Low profile — сдержанная, скромная роль в чём-либо. — ПК.

Весь материал на второй стороне *Low* был закончен всего за две недели сентября.

Боуи безуспешно пытался заполучить на эти сеансы бывшего гитариста Neu! Михаэля Ротера.

66

Фрипп недавно вернулся из предписанного им самому себе «уединения» и согласился работать с Ино (как последний открыл в своём дневнике в Melody Maker) на одном необъяснимом условии — Ино должен был купить ему «нулёвое дилдо».

Фанк не всегда был ему так дорог. «меня был маленький значок с надписью «Присоединяйтесь к борьбе против фанка», — признавался Ино. «1974-м или 75-м я абсолютно ни во что не ставил фанк-музыку. Мне казалось, что в ней сосредоточено всё то, что мне не нравится в музыке. И вдруг я обнаружил, что занимаю совершенно противоположную позицию… в частности, из-за того, что делал Дэвид Боуи и кто-то ещё — в основном Parliament и Бутси [Коллинз, басист Parliament]… До меня внезапно дошло, что если продвинуть эту музыку немного дальше, она становится чем-то очень экстремальным и интересным.»

68

Дэвид Боуи так вспоминает диско-проповедничество Ино образца 1977 года: «Ино вбежал и сказал: «слышал звук будущего»…Он ставит "I Feel Love" Донны Саммер… Он сказал: «Это оно, это именно то, что нужно. Эта сорокапятка изменит звучание клубной музыки на ближайшие 15 лет.» Что, в общем-то, было правдой.»

69

Ино очень обрадовался, когда узнал, что ключевая музыкальная «зацепка» вещи была создана благодаря чистой случайности — Мородер случайно щёлкнул арпеджио-переключателем синтезатора и прозаическая аккордная прогрессия тут же превратилась в механический пульс завтрашнего дня. Практически такое же значение Ино придавал и ещё одному хиту Донны Саммер — "State Of Independence" (1982), написанному Вангелисом и Джоном Андерсоном.

Тони Висконти также был увлечён Берлином и «нависшей угрозой разделённых военных зон, причудливой ночной жизнью, чрезвычайно традиционными ресторанами с проверенной обслугой, которая напоминала о не таком уж далёком присутствии Гитлера, студией звукозаписи, находящейся за 500 ярдов от стены — было такое впечатление, что ты находишься на съёмочной площадке *Заключённого.*»

71

Помимо появления на второй стороне нового альбома Боуи, "Sense Of Doubt" была выпущена в виде бескомпромиссно угрюмой B-стороны сорокапятки "Beauty And The Beast". «Наверное, это была хорошая шутка для музыкальных автоматов в пабах», — язвительно заметили Рой Карр и Чарлз Шаар Меррей в своей книге *Боуи: иллюстрированная стенограмма*.

Величественное гитарное взаимодействие на "Heroes" было делом случая. Фрипп в этой песне попробовал три спонтанных гитарных прохода. Все они звучали хорошо. «случайно поставил три гитарных дубля одновременно», — вспоминал Тони Висконти, — «когда мы это услышали, у нас у всех отвалились челюсти.»

У них было мало немузыкальных развлечений — хотя Игги, который во время записи *"Heroes"* находился на периферии процесса, поддерживал здоровый режим (конечно, если не пил пиво кружками) и регулярно предпринимал десятимильные прогулки по городу, после чего возвращался в свою комнату и смотрел по телевизору американский футбол. Он казался Ино «очень доброжелательным», и терпеливо объяснял обалдевшему англичанину запутанные правила этой игры.

74

Четвёртая совместная пьеса Боуи и Ино (изначально не имевшая названия) не вошла в альбом, но была добавлена в CD-переиздание 1991 г. в качестве бонус-трека. Боуи назвал её "Abdulmajid" — по девичьей фамилии своей жены, супермодели Иман.

сорт грубого табака — ПК

76

Электронная начинка легендарной ямайской студии Перри "Black Ark" была установлена молодым Кингом Табби в одном из его обликов — ищущего работу островного электрика.

77

В начале 1978 г. у Ино даже зародился план сделать экспериментальный даб-альбом с Aswad, молодой реггей-группой из Лэдброук-Гроув и — на короткое время — его коллегами по Island. Идея Ино состояла в том, чтобы наложить на музыку группы медленно разворачивающиеся мелодические линии, сыгранные Робертом Уайаттом (его можно было назвать специалистом по последним); эта комбинация потустороннего даб-грува и сладкозвучных припевов была «тем, что я всегда слышу, когда слушаю даб-пластинки, но там этого нет». В результате из-за обычных проблем с рабочими графиками сотрудничество так и не состоялось.

Интересно отметить, что Билл Харклроуд в своей книге Лунные заметки: *Опыт Зут-Хорн-Ролло Капитана Бифхарта* (1998) пишет по поводу публики на концертах Бифхарта следующее: «У нас был высокий коэффициент всяких болванов. Куколки на наши концерты не ходили — уж поверьте мне.»

Несколько ранее в этом же году Ино позировал на Грэнталлироуд Шмидту для акварельного портрета, получившего название *Ино с аллюзиями*; на нём он изображён в Лит-Мэншнс в окружении символичных объектов: магнитофона, записной книжки, игральных костей и т.д. Предполагалось, что этот портрет будет помещён на обложку *Before And After Science*, но в конце концов он уступил место чёрно-белому фотоэтюду Ритвы Саарикко с изображением похожего на изваяние иновского черепа.

Правда, Ино дал основания и для того, и для другого — он бомбардировал Макдональда типично афористичными заявлениями, от высокопарного «Большинство рок-песен напоминают некий сегмент из некого принятого на веру континуума» до изворотливого «Мне наплевать на то, что я в конце концов всего лишь грёбаный гастрольный техник; мне кажется более интересным то, что делают другие.»

81

Некоторые наблюдатели ошибочно считали "Julie With…" едва замаскированным любовным посланием старой знакомой Ино — Джули Кристи. Такие домыслы родились после того, как кто-то случайно увидел их вместе в жёлтом нью-йоркском такси.

82

Вторую половину 1977 г. вообще называли «Немецкой Осенью» — в этот период боннскому правительству не давал покоя терроризм Красных Отрядов; кульминацией стал захват пассажирского самолёта компании Lufthansa и его последующий штурм западногерманской тайной полицией на бетонке аэропорта Могадишо.

На Cabaret Voltaire чрезвычайно повлияло раннее творчество Ино. Во время его лекции в шеффилдской художественной школе Psalter Lane они даже поднесли ему свою домашнюю демо-запись.

Хотя Devo строили из себя артистов без лейбла и без гроша, их вовсю кормили и поили Warner Brothers в США и Ричард Брэнсон (Virgin) в Англии. Этот молодой рок-магнат даже попытался в конце зимы, во время поездки «за талантами» на Ямайку, сделать бывшего лидера Sex Pistols Джона Лайдона фронтменом Devo. Но Devo были настолько увлечены местной сенсимильей, что не могли отнестись к плану Брэнсона (как и ко всему прочему) серьёзно. Лайдон тоже противился последующим попыткам Брэнсона силой вернуть его в Pistols. Несмотря на всё это, симпатичный магнат наслаждался каникулами на тропическом острове — настолько, что потом купил себе собственный остров (Некар), и где же ещё, как не на Виргинских островах?

Сегодня, когда сэмплирование является общим местом, а гибридизации по типу "plunderphonics" и "mash-up" стали самостоятельными музыкальными жанрами, трудно передать, насколько радикально выглядел музыкальный коллаж в конце 70-х. По сути дела, эта идея восходила к конкретной музыке — это был далёкий отзвук *Etude Aux Chemins De Fer* Пьера Шефера и подобных произведений. Учитель Хольгера Зукая Штокхаузен в 50-е годы работал в Париже с Шефером. Были и другие прецеденты коллажной техники. В 1960 г. американский композитор-минималист Ричард Максфилд (позже сотрудничавший с Гарольдом Баддом) сделал плёночную нарезку из записей проповедника секты «возрожденцев» Джеймса Дж. Броуди и использовал её в своей довольно сухой пьесе *Amazing Grace*. В следующем году Джеймс Тенни (один из кандидатов на запись на Obscure Records) сочинил пьесу "Collage #1 (Blue Suede Shoes)" — в ней он предвосхитил современное цифровое сэмплирование, взяв голос Элвиса Пресли и пропустив его через систему пробивки перфокарт фирмы IBM; в результате голос претерпел совершенно дикие изменения. Однако до Хольгера Зукая никому не приходило в голову создавать таким образом поп-музыку.

Ино также рассказал мне о более поздней (совсем не удовлетворительной) попытке трансляции *Music For Airports* в международном аэропорту Сан-Пауло, Бразилия: «Там у меня что-то выставлялось, и мне приготовили специальное приветствие. Я сошёл с самолёта, зашёл в этот холл, и вдруг из громкоговорителей начинает звучать *Music For Airports* — на невыносимой громкости! Это было похоже на искажённый хэви-метал.» Ему пришлось настоять на снижении громкости, напомнив властям, что идея состояла в том, чтобы музыка стала составной частью общего окружения — хотя амбиентные тона, наверное, в особенности чужды жизнерадостной бразильской музыкальной культуре. В настоящее время United Airlines транслируют музыку, весьма сильно напоминающую работы Ино (хотя сделанную кем-то ещё) в вестибюльном проходе в чикагском аэропорту О' Хэйра.

87

У Ино была целая теория о причинах популярности Бёрна у британской публики; он приписывал эту популярность (как вспоминает Тина Уимаут) его сценическим движениям, напоминавшим «футболиста, отбивающего мяч головой». Ино также уподоблял сочинительскую манеру Бёрна «пылесосу», «потому что все мелодии Дэвида основаны на одной мелодии — «Ууу-ууу, ууу-уу».»

88

Дэвид Бёрн сразу же указал мне на книгу Оливера Сакса *Музыкофилия*, в которой немалое место отведено обсуждению этого самого предмета.

89

В июльской (1978) рецензии на *More Songs About Buildings And Food* проницательный журналист Sounds Фил Сатклифф писал: «Подозреваю, что Talking Heads — сатирики в очень глубоком смысле этого слова.»

Одним из предполагаемых героев книги была также Марианна Фэйтфул. Бэнгс трагически и преждевременно умер в апреле 1980 г. и книга осталась незавершённой.

91

Название клуб получил от Сэмюэля Мадда — врача, который лечил убийцу Авраама Линкольна, Джона Уилкса Бута.

92

Артур Расселл стал одним из воплощений зарождающейся в Нью-Йорке тенденции стирания границ между жанрами. Одарённый виолончелист, давний аккомпаниатор и приятель Дэвида Бёрна и Филипа Гласса, а с недавних пор музыкальный руководитель центрового Центра Видео, Музыки и Танца под названием Kitchen, Расселл делал карьеру в разных областях — он сочинял авангардные композиции, играл в рок-группах разных калибров и под множеством псевдонимов выпускал 12-дюймовые танцевальные синглы. Он уже сыграл на B-стороне одной из сорокапяток Talking Heads, на что Дэвид Бёрн в 1979 г. ответил, сыграв на фанк-гитаре в "Kiss Me Again" — сорокапятке, которую Расселл сочинил и выпустил под именем Dinosaur. Это был первый узнаваемый диско-сингл Sire Records — компании, которая вскоре запустит в мир диву танцплощадок Мадонну Чикконе.

93

Надпись «Ино — Бог» появлялась почти столь же часто, как таинственная аббревиатура "SAMO" (сокращение от same old shit — то же самое старое дерьмо), оказавшаяся опознавательным знаком ещё одной даунтаун-иконы — граффити-художника и восходящей суперзвезды художественного мира Жана-Мишеля Баския и его сообщника Эла Диаса.

Горн "Eroica" — т.е. валторна — получил это альтернативное название благодаря отважному «фальшивому» вступлению этого инструмента в третьей, «Героической», симфонии Бетховена.

95

Впервые Ино услышал североафриканскую музыку в предыдущей поездке в Марокко, но арабскую поп-музыку он слушал ещё «…в начале 70-х; я услышал одну пьесу на коротких волнах и записал её. Это была единственная известная мне арабская популярная пьеса. Я слушал её снова и снова на протяжении примерно полутора лет.»

96

Сан-Франциско остаётся одним из любимых городов Ино — он даже какое-то время жил там в 1980 г. «Наверное, в каком-то смысле я и до сих пор там живу», — сказал он в 2007 г. журналистке Сильви Симмонс. «Похоже, именно там живёт мой дух — даже если моё тело живёт где-то еще… я оставил свой дух в Сан-Франциско.»

Ино теперь мог поразительно адекватно вживаться в образ Бёрна. Если послушать дубль "Dancing For Money", который Warners включили в переиздание *Fear Of Music* 2005 года, вывернув баланс до конца влево, можно услышать фонетический бёрнообразный вокал Ино, изолированный во всём своём «покажи-как-ты-работаешь»-великолепии. Он одновременно комичен и впечатляющ; очень жаль, что они не смогли закончить песню.

Считается, что Болл окрестил анархическое движение художников словом, которое он нашёл, открыв в случайном месте французско-немецкий словарь ["dada" по-французски означает «хобби», «конёк», а по-немецки идиота]. Ино в сочинении Болла привлекла идея писания *о писании* — Болл описывал фонетический подход к тексту, который был весьма близок к собственному творчеству Ино: «позволяю гласным валять дурака. Я позволяю гласным появляться самым простым образом — как мяучит кот… Появляются слова — плечи слов, ноги, руки, кисти слов. Au, oi, uh. Не нужно испускать слишком много слов. Поэтическая строка — это шанс избавиться от всей дряни, которая налипает на этот проклятый язык так, как будто её накладывают руки биржевых маклеров, руки, износившиеся от монет…»

99

Moonlighting означает также подработку, дополнительный заработок. — ПК.

100

Название "Healthy Colours" (Здоровые цвета) было взято в честь одной радиопередачи, из которой Ино вырезал «вокал» — в данном случае это была нью-йоркская программа о психологическом самоусовершенствовании.

101

Eskimo был воспринят совершенно серьёзно в СССР, где он — как ни странно — был выпущен и простодушно помещён в категорию «культурной документалистики». (И это, скорее всего, ещё один миф, произведённый на свет Резидентами. Буду рад, если кто-нибудь укажет выходные данные советской пластинки. — ПК)

102

Астроегипетские фантазии Сан Ра принесли ему широкую известность главного прародителя музыкального афрофутуризма, в то время как подобные же фантастические утверждения Карлхайнца Штокхаузена — а именно, что он является проводником музыки его родины, т.е. далёкой планеты Сириус — навлекли на него одни недоверчивые смешки со стороны критиков.

103

Африка и западная поп-музыка едва ли были незнакомы; доказательством этого служит любимая Ино песня "Wimoweh", а также барабанная музыка Бурунди — поразительный альбом лейбла Ocora с записями неукротимых перкуссионистов из этой страны послужил основой для хитового альбома французского продюсера Мишеля Берноля *Burundi Black* (1971); он был выпущен под псевдонимом Бурунди «Стайвенсон» Блэк. Это была одна из любимых пластинок бывшего менеджера Sex Pistols Мальколма Макларена, оказавшая ключевое влияние на музыку его будущих подопечных — Bow Wow Wow и Adam & The Ants.

104

Холистическая медицина — направление в нетрадиционной медицине, рассматривающее индивида как единое целое, а не совокупность взаимозависимых органов, и потому лечение пациентов осуществляется с учетом их физического, эмоционального, ментального состояния, духовных особенностей. — ПК

105

Моя вина (лат.) — ПК.

106

Ино так описал эту типично-своеобразную покупку в интервью Крису Эверарду из Electronic Soundmaker & Computer Music: «Однажды в Шепердс-Буш я зашёл в один музыкальный магазин и сказал, что мне нужен безладовый бас. Продавец ответил: «Ах, да… к сожалению, у нас таких нет»… но, так или иначе, другой парень, оказавшийся в магазине, сказал: «У меня есть такой в багажнике!» [смеётся] Это был такой же покупатель, и я вышел на улицу к его машине и тут же купил эту бас-гитару за 35 фунтов.»

«Вырезка-и-вставка» уже была совсем недалеко. Колорадский ансамбль Mnemonists (позже переименованный в Biota) составлял свои альбомы из уже существующих звуковых «событий» с конца 70-х, а сан-францисская группа Negativland — названная по песне Neu! — создавала озорную экспериментально-коллажную музыку с начала 80-х. (Кстати, позже они крупно повздорили с юристами U2 по поводу своего EP 1991 г., в котором пародировался период сотрудничества группы с Ино.) Инофилы Cabaret Voltaire из английского Шеффилда на своём альбоме 1980 г. *Voice Of America* склеивали вместе голоса из фильмов и телепередач, получая абстрактные пост-панковые звуковые ландшафты

108

В бурлящей вещи "Come With Us" резко выраженные статические помехи, присутствовавшие на иновской записи радиоевангелиста из Сан-Франциско, были тщательным образом включены в шипящий окружающий фон.

109

Лос-Анджелес — это город, «который я абсолютно презирал — за всё, кроме приятной температуры и пары хороших людей, которых я там встретил», — сказал мне Ино. Он до сих пор считает этот город противным — настолько, что во всех его контрактах с голливудскими киностудиями по поводу саундтреков присутствует пункт: «Мистер Ино не будет обязан приезжать в Лос-Анджелес.»

110

"Qu'ran" была заменена на вещь "Very, Very Hungry" — первоначально это был бонус-трек с вышедшей до альбома EP-шки с "The Jezebel Spirit" и "Regiment", ставшей в 1981 г. существенным клубным хитом. Потом "Qu'ran" пробралась на американское CD-издание Bush Of Ghosts середины 80-х, однако была вновь удалена из предосторожности — после того, как в 1988 г. Аятолла Хомейни издал декрет против Салмана Рушди и его религиозно спорного романа *Сатанинские стихи*.

111

Космополитизм Talking Heads не был чем-то особенно удивительным — заявленная цель их «альма-матер», Род-Айлендской школы дизайна, состояла в «подготовке студентов (и более широких кадров) к творческому отклику на нужды глобального общества».

112

Райх предвосхитил афроцентристскую тенденцию на целое десятилетие — одной из составных частей его стиля было изучение перкуссии в Гане в конце 60-х. Писатель-перкуссионист Джон Миллер Чернофф также изучал ганскую музыку «из первых рук».

113

Ну, не в той же. Про жару — это из первой песни, которая так и называется: "Born Under Punches (The Heat Goes On)". — ПК.

114

В переиздании четвёртого альбома Talking Heads Remain In Light (урождённый Melody Attack), выпущенном Warner Brothers в 2005 году, есть несколько незаконченных дублей — в том числе песня "Unison". В ней Ино исполняет фонетическую ведущую партию «поперёк» условных «стихов» — она не менее несдержана и энергична, чем любая спетая им вещь со времён "Third Uncle". На другом «монтажном варианте» — несущейся скачками вещи "Double Groove" — Ино и Хендрикс вовлечены в неистово пересечённый бессловесный канон, в конце концов превращающийся в что-то вроде «туземного» распева; всё это сверхъестественно напоминает фирменные замашки их современников — вдохновлённых «Бурунди» Adam & The Ants

115

Ино остаётся восторженным почитателем Владимира Набокова: «К Набокову всегда можно возвращаться. *Лолиту* я читал чаще, чем любую другую книгу. Мне кажется, что это фантастическая книга — на очень многих уровнях. Писательское мастерство абсолютно прекрасно, приятно, но прочие оттенки не менее очаровательны.»

"He Loved Him Madly", наряду с *Амаркордом* — вышедшим в 1973 г. сверх-ярким эссе Федерико Феллини на темы памяти, детства и местечковой жизни, — была эталоном для ностальгического альбома *On Land*.

117

В том же интервью Робертсон рассказывает забавный случай — как он однажды заметил Ино. «Как-то раз я видел, как Вы шли по улице и ели яблоко. Вы смотрели на него так, как будто это было самое интересное яблоко из всех, когда-либо созданных!» — заметил он своему собеседнику, который, смеясь, рассказал свой собственный «Ино-случай»: «Я был в Вулвортсе — покупал увлажнитель воздуха, и вот когда я расплачивался, подходит какой-то парень и спрашивает: «Это правда — эта история о коробке спичек и официантке?» Обращаясь к кассирше, он говорит: «Не думаю, что он смог бы рассказать об этом при женщинах», — и исчезает. С тех самых пор я всё пытаюсь вспомнить какой-нибудь инцидент из моей жизни, который бы имел к этому отношение…»

118

«Совместный проект Бёрна и Ино заставил меня думать не так, как думают в телевизоре; моя голова открылась для новых музыкальных и (что самое важное) немузыкальных переживаний», — так говорил продюсер Public Enemy Хэнк Шокли. Это заявление в виде школьного девиза или формулировки задачи было вывешено на главной странице сайта, созданного для поддержки переиздания *Bush Of Ghosts* в 2006 г.

Ошибочные Воспоминания показывались в Лондоне (в Алмейда-Театре и ICA) и Оксфорде (в MOMA) — правда, об этих показах практически ничего не сообщалось. Многие годы визуальное искусство Ино боролось за признание в своей родной стране, в которой (в отличие от большинства стран Европы) оно было совершенно в тени музыкальной репутации Ино. Похоже, что в отличие от него, британский художественный истэблишмент всё ещё применял прилагательное «дилетантский» только в уничижительном смысле.

120

Альбом *Discreet Music* доказал свою функциональность в долгосрочной перспективе. Жена Ино Антея рассказала мне, что в 1990 г., когда она рожала их первую дочь, роды сопровождались убаюкивающими тонами Obscure No. 3. Вскоре после этого Антея предприняла серьёзную попытку предложить амбиентные работы Ино в акушеркам и родильным домам качестве вспомогательного средства при родах: «Десяток раз или около того я встречал людей, которые говорили мне — вот наша дочь, она родилась под твою пластинку», — сказал Ино Дэвиду Куантику из журнала Vox в 1992 г. «Да! Это действительно доказательство доверия…». В начале 80-х целые легионы художников и дизайнеров начали применять амбиент-альбомы Ино в качестве тонко мотивирующей, обволакивающей атмосферы; эта музыка оказалась крайне способствующей всем видам творчества. На протяжении всего десятилетия популярность амбиента росла — медленно, но неуклонно — в том числе благодаря устному одобрению творческих личностей, которым он так нравился.

121

Хотя мне пришлось провести в компании Роджера уникальный забавный вечер и ещё один день в одной из лондонских студий звукозаписи, — и надеюсь, я ничем его не обидел — он очень вежливо отклонил мою просьбу об интервью для этой книги.

122

Музыка Ино уже несколько раз касалась лунных тем — в том числе она вызывала в воображении образ «лунного пейзажа» в "Ladytron" Roxy Music и прославляла «голубую августовскую луну» в "St. Elmo's Fire" с *Another Green World*. В 1977 г. Ино сочинил жуткий синтезаторный саундтрек к «документальному» фильму-мистификации *Alternative 3*, вышедшему на экраны как часть серии «Научный репортаж» телевидения Anglia. В *Alternative 3* речь шла о предполагаемом плане посылки элиты сверхдержав на секретную «перевалочную станцию» на обратной стороне Луны, построенную в ответ на непредвиденный демографический взрыв. С Луны великие и добрые должны были отправиться обживать Марс. Для того, чтобы придать фильму достоверности, в него даже было включено интервью с поддельным астронавтом программы «Аполлон» «Бобом Гродином». Первый показ должен был состояться 1 апреля, но из-за забастовки он был отложен до июля — чем вызвал на берегах Болот лёгкую панику в духе *Войны миров* Орсона Уэллса. Кусок из уместно зловещего саундтрека Ино — в нём на переднем плане был пущенный задом наперёд VCS3 — вышел на *Music For Films* издания 1978 года.

123

Нил Армстронг пошёл против традиции приземлённой кантри-музыки и взял в полет «Аполлона 11» альбом музыки на терменвоксе — *Music From The Moon* д-ра Сэмюела Хоффмана.

Антея очень проницательно выбрала момент. К началу следующего десятилетия EG находились в финансовом свободном падении — после того, как Сэм Олдер и Марк Фенуик вложили деньги в лондонскую фирму Lloyd's, а этот знаменитый страховщик потерпел целую серию сокрушительных потерь. Далее последовали юридические разбирательства со многими артистами из списка EG — в том числе Робертом Фриппом и Брайаном Ферри, которые в конце концов вернули себе права на свой EG-материал. Ино, однако, не стал этого делать: «Он не захотел конфронтации», — сказала мне Антея, — «и это значит, что *Discreet Music* и весь каталог Obscure теперь являются собственностью Virgin.»

125

В *Годе с распухшими придатками* Ино писал: «Я решил превратить слово «претенциозный» в комплимент. Обычно считается, что есть «настоящие» люди, а есть такие, которые притворяются кем-то другим. Также считается, что в притворстве есть что-то морально плохое.»

126

Брайан любил и петь госпел. Несмотря на годы, проведённые вдали от микрофона солиста, он так и не потерял пристрастия к акапелльным вокализам — пусть даже собственный голос ему до сих пор казался чрезмерно «диаграмматичным». Многие из тех, кто попал на его орбиту с середины 80-х, сообщают о привычке Ино внезапно разражаться какой-нибудь песней во весь голос — во время приготовления еды или других низких занятий. По большей части его репертуар состоял из госпел- и ду-уоп-песен.

127

Ино вспоминал ещё об одном инциденте, имеющем отношение к Куинси Джонсу — он произошёл в одном из баров Токио. «Там была пресса, начались вспышки камер, и тут кто-то подошёл и попросил у меня автограф — хотя он наверняка понятия не имел, кто я такой. Я подписался «Куинси Джонс». Внезапно ко мне за автографом выстроилась целая очередь — и я везде подписался так же.»

128

В стихах Боно идёт речь об убийстве Мартина Лютера Кинга в 1968-м: «Раннее утро, 4 апреля / В небе Мемфиса раздаётся выстрел». Может быть, это поэтическая вольность, но когда Джеймс Эрл Рэй застрелил д-ра Кинга в мемфисском отеле «Лорейн», было 18:01.

Ино применил свою способность к «изменению образа» песни в серии теперь уже почти забытых ремиксов начала 90-х на вещи всевозможных артистов — от арт-электронного дуэта The Grid до поп-сорванцов EMF и фаллических австралийских рокеров INXS.

Сейчас в Боннингтон-сквере, хотя он до сих пор выглядит богемно, несколько более «благородная» атмосфера. Правда, «Королевский дуб» изменился мало — сонное полузабытое ирландское заведение. Его художественная клиентура по большей части разъехалась, но «Дуб» остаётся одним из немногих британских пабов (а может быть, и единственным), где за стойкой гордо выставлен подписанный и вставленный в рамку рекламный фотопортрет Брайана Ино.

131

В своём интервью, данном в 1988 г. лос-анджелесской радиостанции KCRW, Роджер Ино рассказал о том, как делалась эта пьеса: «Нам никак не давалась эта идея. Нас было трое: Дэниел Лануа, Брайан и я. Это было в Канаде, и когда мне уже было совсем пора уезжать, я предложил очень простую тему вальса, которая совсем не подходила этому фильму. Брайан немного «порубил её на части» — впрочем, довольно существенно, и у него хорошо получилось — а потом Дэнни включил туда всё технологическое колдовство, после чего песня превратилась из довольно… не помню точно, что это было, но мне кажется, тема была весьма банальна, и она послужила катализатором идеи. В результате я опоздал на самолёт — мне нужно был улетать в тот день, но я забыл и всё перепутал…»

132

Ино даже взял несколько уроков французского; недавно он признался, что чувствует себя виноватым, т.к. остался должен своей учительнице 50 франков.

133

На *The Unforgettable Fire* была одна полностью инструментальная вещь — "4th Of July", состоявшая из рассеянной импровизации Адама Клейтона на басу, к которой позже присоединялась атмосферная гитара Эджа. Ино тайком записал это в «заглавный» день, приукрасил, смикшировал и сохранил на двухдорожечной ленте — чтобы вещь уже нельзя было исправить.

134

К 1990 году — спустя десятилетие после возобновления художественной практики — в иновском выставочном «портфеле» насчитывалось удивительное число «индивидуальных» представлений по всему миру — семьдесят.

135

Незадолго до этого Ино рьяно занялся садоводством в Уилдернесс. Правда, стать большим специалистом в этой области ему помешало самопальное «исследовательское садоводство», в рамках которого он пытался получить «растения-мутанты» при помощи рентгеновской бомбардировки из аппарата для измерения размера ноги (когда-то стоявшего в обувном магазине), который он купил на распродаже. Правда, никаких чудовищ ему получить не удалось, и в дальнейшем он не стал конкурентом нарождавшейся индустрии генно-модифицированных продуктов.

Chill-out-культура фактически назвала Ино своим милосердным крёстным отцом; его влияниями было пропитано нарождающееся движение «Интеллигентной Танцевальной Музыки», поддерживаемое шаловливой фалангой самоучек-электронщиков — The Orb, Aphex Twin, The Black Dog, Autechre и т.д. Как тут же напомнил мне Ино, до удара этой второй волны слово «амбиент» в устах музыкальных критиков так и оставалось ругательным.

137

В дальнейшем Ино строил планы постоянного Тихого Клуба. В качестве первого звена международной «сети» таких заведений было намечено помещение Гавани Челси, но идея так и не дошла до завершения. В новом тысячелетии он возвращался к теме Тихого Клуба в серии «порождающих» инсталляций.

На EG также вышла тематическая пластинка-сборник *More Blank Than Frank*, оформленная Расселлом Миллсом. Она содержала многие столь живо интерпретированные Миллсом вещи, но была весьма скоро снята с производства и переиздана на CD уже с более трезво звучащим названием — *Desert Island Selection*.

Похоже, Боно был более утончённым, весёлым и скромным человеком, чем можно предположить по той ханжеской карикатуре, которая заменила его образ в середине 80-х. У Расселла Миллса есть несколько удивительно приятных историй про Боно — не последнее место среди них занимает рассказ об одном пьяном вечере в «Королевском дубе», который закончился в 4 утра — «готовый» певец расхаживал по бару в противогазе и во всё горло распевал "Happy Birthday" умирающему от смеха хозяину-ирландцу.

140

The Joshua Tree фактически родился ещё до того, как группа попала в Windmill Lane — «мозговой штурм» проходил сначала в большой комнате дома, вскоре ставшего жильём Адама Клейтона, а потом (что было уж совсем несообразно) в незанятой спальне Лэрри Маллена.

Продюсерская работа не была удостоена премии, несмотря на то, что Ино на некоторое время забыл о своём презрении к «Городу Ангелов» и вместе с Лануа и группой появился на церемонии вручения наград в лос-анджелесском зале Shrine Auditorium в феврале 1988 г.

142

А то! — ПК

143

Opal продолжали развивать связи с Советским Союзом даже после того, как в 1991 г. он стал «бывшим Советским Союзом» — и Антея вскоре стала чем-то вроде неофициального англо-российского культурного атташе.

144

Звукорежиссёр студии Лануа (и недавний продюсер Тома Уэйтса) Марк Ховард рассказал мне, как они с Лануа однажды повели Ино обедать в местный ресторан — в результате Брайан провёл всю ночь с магнитофоном на улице, записывая звучание цикад, особенно пронзительных в Новом Орлеане. Потом, когда с Ховардом и Лануа стал записываться Гарольд Бадд, они проходили без очереди в самые лучшие местные рестораны, записываясь под именем «Леонард Коэн» — Бадд имел мимолётное физическое сходство с выдающимся канадским трубадуром.

145

В недавно вышедшем переиздании *Wrong Way Up* есть ещё две вещи Ино: насыщенная воздухом обработка соул-стандарта Уильяма Белла "You Don't Miss Your Water", изначально вышедшая в саундтреке к фильму Джонатана Демма *Замужем за мафией* (1988), и "Grandfather's House" — ностальгически-амбиентная пьеса, вышедшая ранее в качестве B-стороны сорокапятки. Рекламный сингл Warners — "Soil Samples" — также ходил по радиостанциям; на нём были две песни — иновское исполнение песни Джонни Кэша "Ring Of Fire" и кейловский оригинал "Shuffling Down To Woodbridge".

Вообще-то в 1989 г. Ино выступил на двух очень разных живых представлениях. Первое представляло собой единственное выступление на бис на концерте Дэниела Лануа в лондонском «Барбикэне»; там он исполнил "You Don't Miss Your Water". Второе было более экзотично. Ино принял приглашение группы японских синтоистских священников аккомпанировать освящению некого нового места поклонения в живописной долине Тенкава в японском районе Йосино. Это была возможность сделать масштабное представление созерцательной амбиентной музыки — вся долина была отдана в его распоряжение. Исполнение включало в себя усиленные звуки лягушек из низины, звуки насекомых из окружающего леса и звуки гонга, исходящие собственно из храма; на всё это были наложены живые клавишные и Бесконечная Гитара Майкла Брука. Одна японская газета назвала это трёхчасовое представление «сверхъестественным»: «мы наяву почувствовали духов воды, ветра и земли».

147

Буквально in flagrante delicto; часто употребляется в смысле «в процессе полового акта». — ПК

148

У Расселла Миллса, время от времени заходившего в то время в Уилдернесс, были свои «своеобразные» столкновения с Кейлом — особенно ему запомнилась встреча в Портобелло-отеле в конце 70-х, на которой Кейл должен был нанять Миллса делать оформление для его новой пластинки на Spy Records. Миллс нашёл Кейла «в грязной белой футболке и столь же грязных трусах; у него на голове были огромные наушники, соединённые с переносным магнитофоном. Он не видел меня, и с закрытыми глазами пританцовывал под музыку. Простыни и одеяло на кровати были покрыты маниакальными росчерками шариковой ручки — текстовым потоком сознания; их были сотни, они пересекались и расходились зигзагами.» Кейл дал Миллсу послушать какофоническую «музыку», звучавшую в наушниках — как вспоминает Миллс, по его словам, это была работа неких «Хрустящих Носков». Достаточно сказать, что контракт со Spy Records был расторгнут. «Может быть, Кейл, у которого всегда есть какие-то свои замыслы, сам подстроил это», — говорит Миллс о недоразумениях в Уилдернесс. «В своей жизни он употреблял порядочно всяких отупляющих веществ, и вполне может быть, ему всё это почудилось…»

149

Как раз в рушащемся СС это было легче лёгкого — были бы деньги. Трудно было, когда СС был крепок и здоров. Впрочем, мне самому приходилось писать подобные письма… плачь громче — может, пластинку пришлют на халяву. И присылали. — ПК.

150

В 1999 г. нидерландский Metropole Orkest предпринял два исполнения музыки из *The Shutov Assembly*.

Лилась и постоянная «струйка» документальных фильмов про Ино — обычно весьма коротких и каких-то не слишком известных. Первым из них был документальный портрет *ИНО* Альфонса Зиннигера, вышедший ещё в 1974-м и демонстрирующий съёмки Брайана в прозрачной синей блузе во время записи "The Paw Paw Negro Blowtorch" в студии Majestic в 1973 г. Типичными представителями более поздних эстетских работ были 40-минутный, пропитанный амбиент-музыкой фильм *Воображаемые Пейзажи* Дункана Уорда (1989) и *Соло для Ино* (1992) Хеннинга Лонера. В конце второго из них Ино просят порекомендовать немецкой киногруппе какую-нибудь лондонскую достопримечательность; он советует порыться в местном магазине фетишей. В начале 1990 г. в Америке вышел на видео фильм Джона Кейла и Роба Нилсена *Слова для Умирающих* — но Ино там появляется лишь эпизодически, да и то старается ускользнуть из кадра.

152

«Индустриальная» составляющая возникла после посещения японского автомбильного завода Toyota. Ино был очарован звучанием шестируких «похожих на Богиню Кали» роботов, которые, собственно, и собирали машины: «…тогда мне показалось, что их движениям как-то нехватает смазки — они двигались напряжённо, ну, понимаете, это же японцы — и я подумал: представим, что эти промышленные роботы сделаны в Нигерии… Ну да. На что бы они были тогда похожи? Наверное, прежде всего они были бы сломаны… как вообще всё в Нигерии. Так что у меня появилось такое кодовое название для этого проекта: Танцевальная Музыка для Сломанных Африканских Промышленных Роботов.»

153

Мои извинения, если господа со столь красочными псевдонимами действительно существуют, но я не могу найти никаких следов ни того, ни другого. Забавные прозвища в стиле фанк были ходячей шуткой на сеансах записи Ино начала 1990 г. Сам он окрестил себя Брайан «Милый Котелок» Ино (отказавшись от предыдущего имени «Масляные Пальцы»); барабанщик Джонатан Моффет был «Милой Ногой», а Роберт Фрипп — «От Винта». Звукорежиссёр/ремикшер Маркус Дравс стал «Дравиусом»…

Ино впоследствии называл эту песню одним из немногих примеров музыки, находящейся вне возможностей систем или компьютеров; особенно он наслаждался тем, как Коутс «… спускается на эту прекрасную, душераздирающую низкую ноту… именно тогда, когда начинает казаться, что ниже уже нельзя. Такой удивительный эффект трудно получить от машины, потому что он сильно зависит от нашего сопереживания другому человеку, и от нашей веры в то, что музыка представляет некое ощущение, которое переживает (или может переживать) человек.»

155

Вещи с *My Squelchy Life*, не вошедшие в *Nerve Net*, вышли в сборном издании Eno Box в следующем году.

К ранним изданиям Neroli прилагался крошечный пузырёк титульной жидкости. Альбому было суждено выполнить функцию, которую Антея в своё время предписывала *Discreet Music* — он был взят на вооружение несколькими родильными домами в качестве успокаивающего фона для рожающих женщин. Происхождение названия альбома также интриговало комментаторов. В ходе интервью со Стюартом Макони из Select Ино перечислил несколько своих любимых запахов — в том числе неаппетитно звучащий метилоктанкарбонат. «Это запах, находящийся точно между фиалками и мотоциклетной дурью — знаете, как пахнет гоночный мотоцикл? В этом для меня заключаются очень мощные ассоциации… Мой любимый естественный аромат — это чубушник или «поддельный апельсин»… Я расскажу вам про аромат, который пронесётся по всему миру. Его лабораторное название — «водоросли морского мха». Он имеет очень сильный рыбный запах; он содержится в духах Escape фирмы Calvin Klein — это новый аромат Исси Мияке. Десять лет назад его бы нельзя было продать — запах решительно нецветочный.»

157

Лозунги проецировались на множестве телеэкранов, установленных на громадной сцене, созданной по мотивам сочинений «киберпанк»-писателя Уильяма Гибсона и освещаемой фарами опасно подвешенных восточногерманских автомобилей Trabant. Самый известный афоризм *Zoo TV* — «Всё, что вы знаете — неправильно» — был на самом деле позаимствован из названия альбома 1974 года сан-францисской комедийной труппы The Firesign Theatre, которую любил Майкл Брук. Среди других было похожее на ситуационистское высказывание «Это твой мир, ты можешь изменить его» и единственное слово "believe" (верить), которое медленно растворялось, оставляя в целости только три средние буквы ("lie" — ложь. — ПК).

158

"Roman Twilight" на самом деле было название задумчивого этюда Ино на пианино Fender Rhodes, который появился на сборном альбоме 2005 г. *More Music For Films* — он был по большей части составлен из вещей, впервые вышедших на «режиссёрской версии» *Music For Films* в 1976 г.

Ино считает себя «довольно хорошим поваром» — и посвящает немалую часть своего дневника кулинарным делам. Его представление о хорошей кухне, ясное дело, основывается не на книгах рецептов, а скорее напоминает его подход к производству пластинок. «Тщательно измерить количество [ингредиентов], выполнить все пункты программы и получить ожидаемое блюдо — это можно считать полной противоположностью тому, что делаю я. И как повар, и как продюсер.»

160

К середине 90-х Брайана в прессе уже регулярно называли «Профессором Ино», и академические/яйцеголовые занятия стали для него обычным делом — особенно когда в 1995 г. ему присвоили почётную докторскую степень Плимутского университета и Королевского Колледжа Искусств. Неплохо для человека, окончившего школу в 16 лет с четырьмя экзаменами среднего уровня.

161

В *Годе с распухшими придатками* подробно говорится о мучениях, связанных с постановкой этого амбициозного шоу — не говоря уже о бесчисленных зимних дождливых утрах, во время которых Ино задавал себе вопрос: «Зачем же я этим занимаюсь?»

Вероятно, ему следовало бы поделиться своими сомнениями с Тони Блэром — только что избранным лидером лейбористов, который в том году искал совета Ино. «Он пригласил меня на обед в Палате Общин, чтобы поговорить о будущем коммуникаций», — сказал Ино Майклу Брэйсуэллу в 1998 г., — «и я в конечном итоге ввязался с ним в дискуссию — с моей стороны довольно пристрастную — о том, является ли продуктивным использование концепций добра и зла в размышлениях о законодательных структурах общества.»

163

Иновское горячее проповедничество генеративной музыки на протяжении всех 90-х убедило некоторых его сторонников в том, что вот-вот произойдёт революция в музыкальном производстве и потреблении. Несмотря на подъём культуры «скачивания», даже десятилетие спустя ожидаемый «капитальный ремонт», кажется, нисколько не приблизился. Действительно, вопреки нескольким изолированным генеративным проектам и кое-каким художественным событиям на основе Koan — типа фестиваля Ars Electronica в 2003 г. в Линце (Австрия), где через огромные громкоговорители, установленные в расположенном на берегу Дуная городском «Клангпарке», транслировалась 96-часовая, исполняемая разными артистами *Dark Symphony*, созданная при помощи технологии Koan — генеративным заповедям не удалось увлечь широкую публику. В 2003 г. компания SSEYO была поглощена фирмой Tao Group Limited, которая впоследствии обанкротилась. Это значило, что программные продукты Koan прекратили существование. Их разработчики — Питер и Тим Коул — теперь работают над новыми генеративными программными продуктами на базе персонального компьютера, так что окончательный приговор пока что откладывается.

Имя CSJ Bofop было получено путём передвижки букв Brian Eno на одну позицию вправо в алфавите. Увлечение Ино анаграммами можно заметить и на некоторых других пластинках 90-х — некий Бен Арион появляется в кредитах на пластинках Майкла Брука; в это же время возникает и некий Бен О' Райан. В середине 90-х Ино предал гласности тот факт, что он как бэк-вокалист участвует в разных записях (под псевдонимами) — говорят, даже на некоторых широко известных хитах. «Я начинаю думать, что все мировые проблемы можно решить при помощи устричного соуса или бэк-вокала», — беспечно заявил он в своём дневнике.

165

Пэт Кейн — когда-то певец противоречивого гладко-попсового дуэта Hue & Cry — привычно извергал своё критическое негодование. Дальше в своей беспощадной статье в Guardian (октябрь 1995) он назвал Ино «одним из самых ловких и самых коварных игроков в мире», а закончил недвусмысленным заявлением: «Каждый раз, когда я слышу гул его синтезаторов, предсказуемо непредсказуемые шумы и возмущения, глянцевую хаотичность его работ, я слышу «лифтовую музыку» позднего капитализма».

В том же году War Child устроила аукцион — Musical Milestones — для которого Ино записал одноразовую сингловую версию песни "White Light/White Heat" Velvet Underground. Эту вещь он впервые услышал в начале 1968 г., когда жил в винчестерском «сарае» — но её текст всегда его озадачивал. Ему пришлось связаться с автором — Лу Ридом — и попросить его сделать транскрипцию. Вариант Ино звучит как некий цифровым образом модернизированный дубль, не вошедший в *Here Come The Warm Jets*… Ходили слухи, что песня будет выпущена «официально», но сейчас это кажется маловероятным. В конце концов Ино расстался с War Child после того, как выяснилось, что деньги, собранные от продажи "Miss Sarajevo", вместо того, чтобы полность пойти — как намечалось — на строительство музыкального центра в Мостаре, были частично потрачены (по прагматическим, а не коррупционным причинам — поспешил подчеркнуть Ино) на другое — в том числе на содержание большого офиса.

167

Антея, смеясь, сказала мне, что «Брайан всегда собирается всё бросить», а Боно ещё в 1988 г. рассказал, как ему приходилось вытаскивать Ино «из отставки», чтобы сделать *The Unforgettable Fire*.

Кокер ответил на это, передав чек Pulp от «Приза Фредди Меркури» — все 20 тысяч фунтов — компании War Child.

169

В интервью The Face в 1983 г. Ино заявлял, что «у меня сейчас очень запутанная политическая позиция. Она несовместима ни с одной политической философией, имеющейся сейчас — потому что она представляет собой смесь множества разных вещей. К своему удивлению, я обнаруживаю, что соглашаюсь со многим, что много лет назад я считал консервативным. С другой стороны, я поддерживаю что-то такое, что я бы посчитал тогда безнадёжно радикальным.»

Любовь Брайана к пению (особенно акапелльному) в это время проявлялась в регулярных «вечерах пения» в его ноттинг-хиллской студии — обычно в компании приглашённых гостей; одной из наиболее известных «певчих» была Энни Леннокс.

171

Во время демонстрации инсталляции в галерее распространялась ещё одна созданная при помощи Koan работа — *Contra 1.2*. Это была серия из 80-ти уникальных CD-R, на каждом из которых содержалась одна версия Koan-пьесы "Contra", в комплекте с таким же уникальным цифровым оформлением. Время от времени они появлялись на eBay — по предсказуемо безумным ценам. Фрагменты Contra получили вторую жизнь в 1998-м, в качестве фоновой музыки для компьютерной игры *Nile*.

172

«Не могу представить, чтобы кому-то была интересна подобная мысль», — заявлял Ино в 2001 г. в ответе читателю журнала Q, спросившему, не сочинил ли ещё Брайан собственный персональный рингтон (тогда они казались нелепым изобретением).

В следующем году они с Бёрном принялись за первый совместный проект за 25 лет; в момент написания этих строк он (как и опус Coldplay) ещё находится в работе, но можно уверенно предположить, что он тоже не будет похож на Talking Heads.